L. O. Angl. 374 9-1 Ulrici

4 ème a

A, F, KV

<36600978900012

<36600978900012

Bayer. Staatsbibliothek

Shakspeare's

Dramatische Kunst.

Geschichte und Charakteristik

des

Shakspeareschen Dramas.

Von

Dr. Hermann Ulrici.

Zweite umgearbeitete Auflage.

Erste Abtheilung.

Leipzig,

T. O. Weigel.

1847.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Erster Abschnitt.

Ueberblick über die Geschichte des Englischen Dramas bis zum Zeitalter Shakspeares.

Alle Kunst schließt sich in ihrer Entstehung an die Religion an. So fremdartig dieß auch in Betracht der Bildung und Stellung des heutigen Dramas klingen mag, so ist es doch nicht minder gewiß, daß auch seine Geburtsstätte die Kirche war. Man hat dieß bestritten, indem man auf die ältesten dramatischen Versuche der christlichen Zeitrechnung, auf des Tragikers Ezechiel Leben Mosis, auf den *Χριστὸς πάσχων* (angeblich aus dem vierten Jahrhundert von Gregor von Nazianz, wahrscheinlich jünger), auf des Ausonius **Querolus** und desselben **Ludus septem sapientium**, auf den **Ocipus** (eine allegorische Komödie), das **Judicium Vulcani** u. A. aus dem sechsten bis neunten Jahrhundert, endlich auf die Lateinischen Dramen der bekannten Hroswitha, Aebtissin von Gandersheim (um 980), — dialogisirte Heiligengeschichten, die sie dem Terenz nachgebildet haben will,— verwies. Allein so gewiß diese ältesten Beispiele dramatischer Behandlung eines freigewählten Stoffes nichts mit der Religion und Kirche zu schaffen haben, sondern an die theatralischen Darstellungen und die dramatischen Dichtungen der Alten unmittelbar sich anschließen, so gewiß haben sie wenig oder nichts mit der Entstehung des modernen Dramas zu thun. Sie waren gelehrte Arbeiten der mit der antiken Literatur bekannten Geistlichen und Mönche, oft wohl nur Uebungsstücke des wissenschaftlichen Fleißes, Probearbeiten einer todten Erudition, welche schwerlich jemals die Mauern der Klöster überschritten. Später wurde dieser nie ganz unterbrochene Verkehr zwischen der modernen Kunst und den Resten der antiken Kultur allerdings von Wichtigkeit: zur Ausbildung und Vervollkommnung jener haben

diese entschieden beigetragen. Allein der Ursprung unseres Dramas liegt wo anders: die ersten Anfänge desselben waren die s. g. Mysterien oder Mirakelspiele; und diese gingen, ohne nachweisbaren Einfluß von Seiten jener älteren Versuche, unmittelbar aus dem katholischen Kultus, wenn auch unter Einwirkung des Volkslebens und der Volksbildung hervor.

Die Entstehung der Mysterien ist verschiedentlich dargestellt und auf verschiedene Gründe zurückgeführt worden. Und ohne Zweifel haben mannichfaltige Ursachen zusammengewirkt, um diese ersten grünen Keime des modernen Dramas an's Tageslicht zu bringen; namentlich ist der Sinn für scenische Darstellungen, der von den Römerzeiten her im Volke der südlichen Gegenden Europas rege blieb und den Stand der Mimen, Pantomimen und Histrionen gegen die Angriffe der Geistlichkeit am Leben erhielt, im Norden aber mit den dramatischen Elementen des alten heidnischen Götterdienstes und der damit zusammenhängenden Volksgebräuche gemeinschaftliche Sache machte, hoch in Anschlag zu bringen. Das Samenkorn dazu trug aber ohne Zweifel der katholische Kultus von Anfang an in seinem Schoße *). Das Samenkorn, das nur Luft und Licht und

---

*) Die Materialien zu der nachfolgenden Entstehungs- und Bildungsgeschichte der Mysterien finden sich in folgenden Werken: The Harrowing of Hell, a Miracle-play written in the Reign of Edward II., now first published etc. by J. O. Halliwell. London 1840. — The Towneley-Mysteries. Lond. 1836 (in den Publications of the Surtees-Society, herausg. von Hunter). — The Chester Plays: a collection of Mysteries etc. Edit. by Th. Wright. Lond. Printed for the Shakespeare. Society. 1843. — Ludus Coventriae: a Collection of Mysteries etc. Ed. by J. O. Halliwell. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1841 — W. Marriott: A Collection of English Miracle-Plays or Mysteries etc. Basil 1838. — Th. Sharp: a Dissertation on the Pageants or drammatic Mysteries. Ancienly performed at Coventry by the Trading-Companies of that City. Coventry 1825. — Th. Hawkins: The Origin of the English Drama etc. Lond. 1775. Vol. I. — J. P. Collier: the History of English dramatic Poetry etc. Lond. 1831. Vol. I. — Th. Wright: Early Mysteries and other Latin Poems of the Twelfth and Thirteenth centuries etc. Lond. 1844 (enthält u. A. die zehn lateinischen Mysterien des 12. Jahrhunderts aus einer Handschrift der Bibliothek von Orleans, also französischen Ursprungs, welche von Monmerqué: Mysteria et Miracula ad scenam ordinata, in coenobiis olim a monachis repraesent, etc. Par. 1834 herausgegeben worden). — Hilarii versus et ludi. Ed. Champol-

Wärme bedurfte, um sich zu entfalten, lag bereits in jenem Brauche der ältesten Kirche, wonach der Priester während des Lesens der heil. Geschichten (des Evangeliums und der Epistel) eine Rolle zu entfalten pflegte, auf deren der Gemeinde zugekehrten Seite der verlesene Abschnitt in Bildern dargestellt war, damit denen, welche die Worte nicht verstanden oder nicht leicht zu folgen vermochten, die Sache, um die es sich handelte, vergegenwärtigt, Verstand und Gefühl geschärft werde. Aus demselben Grunde wurden schon seit dem vierten Jahrhundert die Wände der Kirchen mit Bildwerken geschmückt; aus demselben Grunde entstanden alsbald die Altarbilder, die Crucifixe, die s. g. **Biblia pauperum** (Bilder-Bibeln), so wie überhaupt die vielen repräsentativen Elemente der Liturgie mit ihren Responsorien, Antiphonen und ihrer zum Dialogischen neigenden Gestaltung *). Kurz das Schauen als Mittel der Erbauung war von jeher ein Element des katholischen (und Griechischen) Kultus. — Als nun später die Kirche sich innerlich festgestellt hatte, und danach sie selber wie überhaupt der allgemeine Entwickelungsgang des Geistes sich mehr nach außen wendete, dem gewonnenen Inhalte auch Form und Gestalt, der Macht des Geistes auch die Herrschaft über den Leib, dem ganzen Leben Anmuth der Erscheinung zu verschaffen sucht; als demgemäß der innere Sinn des Auges gleichsam erwachte und eine unbezähmbare Schauluft die Phantasie erregte und die Gemüther in die Ferne, in fremde Länder und auf wunderbare Abentheuer hinaustrieb, — woraus die

---

lion-Figeac. Par. 1838. — Achille Jubinal: Mystères inedits du XVme Siècle. Par. 1837. — Monmerqué et F. Michel: Théatre Français au moyen Age. Par. 1839. — Pez: Thesaurus Anecdot. nov. T. II. P. III. col. 185. sqq. — (Docen) Aretins Beiträge zur Gesch. und Literatur Bd. VII. — H. Hoffmann: Fundgruben für Gesch. deutscher Sprache und Literatur. Thl. II. Bresl. 1837. — Mone: Schauspiele des Mittelalters. Th. 1. Karlsruhe 1846. — Freitag: de initio scenicae poesis ap. Germanos. Berol. 1838. — Gervinus: Gesch. der poetischen National-Literatur der Deutschen. Bd. II. S. 355 ff. Vilmar: Gesch. d. deutsch. National-Lit. S. 366 ff. — J. L. Ideler: Geschichte d. altfranzös. National-Literatur ꝛc. Berl. 1842. — A. F. v. Schack: Gesch. d. dram. Literatur und Kunst in Spanien. Berl. 1845. Thl. I. —

*) Die Hauptelemente dieser Art stellt v. Schack a. a. O. I. 19 ff. zusammen.

Kreuzzüge und Wallfahrten, die Fahrten der abentheuernden Ritter, der Aufschwung der bildenden Künste seit dem 12. Jahrhundert, hervorgingen; — da lehnte sich an jenes alte Element des katholischen Kultus das Streben der Geistlichen an, auch den eigentlich liturgischen Handlungen ein mehr plastisches, veranschaulichendes Gepräge zu geben. Man schob an hohen Festtagen in die Liturgie darstellende Gesänge, wie die s. g. Sequenzen und Prosen *) ein. Man ging weiter, und stellte am Charfreitage ein Crucifix aus, um welches die Geistlichen sich schaarten und in Wechselgesängen die Passion Christi vortrugen; am heil. Abend wurde dann das Bild Christi in ein dazu errichtetes Grabmal gelegt, und Todtenklagen gesungen; am Ostersonntage aber das Crucifix weggenommen und die Auferstehung gefeiert. Dieser Ritus, in **passio, sepultura** und **resurrectio** unterschieden, hieß ein Mysterium. Bald wurden dann im liturgischen und musikalischen Theile dieser Darstellung die einzelnen Hauptpartieen, Christi, der Maria, des Johannes, an bestimmte Personen vertheilt, welche nur die Worte Christi oder der Maria zu sagen und resp. zu singen hatten. Demnächst wurde durch Kommen und Gehen derselben der erste Anfang von Handlung hineingebracht, verschiedenartige Gruppen gebildet, dem Bilde Leben und Bewegung eingehaucht. Endlich erhielten die darstellenden Personen verschiedene, ihren Rollen entsprechende Kleider; die Mimik, die Gesten fanden sich ein; und — das dramatische Mysterium, das Mirakel-Spiel war gegeben **). —

---

*) Jene waren ursprünglich bloß musikalische, melodiös gehaltene Modulationen über den Schluß der großen Doxologie **in secula seculorum — Amen**; später traten an diese Stelle die s. g. **Improperia**, das **Stabat mater**, das **Dies irae** u. A. ein, und erhielten denselben Namen. Prosen hießen u. A. die Darstellungen aus dem Leben der Heiligen.

) Natürlich trat das dramatische Element anfänglich nicht völlig rein auf. In die Action und die Reden der agirenden Personen mischten sich zunächst noch häufig Antiphonen und Responsorien ein, welche in den Worten der Schrift die Thatsachen bloß erzählten. Selbst nachdem die Mysterien aus der lateinischen Sprache bereits in die Volksidiome übergegangen waren, kommen noch solche Stellen vor. So heißt es in dem zweiten, aus dem **12. Jahrh. herrührenden Stücke bei Michel: **Théatre Français p. 11—20**, nachdem Pilatus den „**Serganz**“ befohlen, nachzusehen, ob Christus wirklich gestorben sey:

Wann jene Schaustellungen zuerst angefangen, und wie rasch die Umwandlung ins Dramatische vor sich gegangen, läßt sich nicht näher bestimmen, und scheint in verschiedenen Ländern verschieden gewesen zu seyn. Im Allgemeinen jedoch fällt der Ursprung der Mysterien mit dem Beginn der Kreuzzüge und dem Aufschwunge der bildenden Künste in Eins zusammen, d. h. in die zweite Hälfte des 11. und den Anfang des 12. Jahrhunderts. Frankreich scheint indeß gegründeten Anspruch auf die Priorität in diesem Gebiete zu haben: der Hang des französischen Geistes zum Schauspiel und zu Schaustellungen, der angeborene Sinn für die Form, die Aeußerlichkeit, die Unruhe und Beweglichkeit des französischeu National-Charakters scheinen hier die Keime des Dramatischen am frühesten gezeitigt zu haben. In Frankreich wenigstens finden sich Mysterien bereits im 11. Jahrhundert, während sie in Deutschland, England, Spanien erst im zwölften nachweisbar sind. Das **Mystère de la Nativité** und die vier lateinischen Mysterien, wovon die beiden ersten die Anbetung der heil. drei Könige und den Betlehemitischen Kindermord, die beiden letzten die Auferstehung Christi und seine Begegnung mit den Jüngern von Emmaus zum Gegenstande haben, zeigen, daß in Frankreich schon im 11. Jahrhundert nicht nur zu Ostern, sondern auch zu Weihnachten Mysterien aufgeführt wurden. Auch scheinen in Frankreich sogleich die ersten kirchlich-dramatischen Darstellungen nicht bloß den biblischen Stoff, sondern auch die Lebensgeschichte der Heiligen behandelt zu haben, und so von zwei verschiedenen Seiten her das dramatische Element entwickelt worden zu

---

„Dunt s'en alêrent dous des Serganz
„Lances od sei en main portanz — u. s. w.

Und in einem halb lateinischen halb deutschen Passionsspiele aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts (bei Hoffmann a. a. O.) wird nach der Rede der Martha und Maria Magdalena, worin sie dem Herrn klagen, daß er nicht dagewesen sey, um ihren Bruder vom Tode zu retten, ausdrücklich vorgeschrieben: et sic tacendo Clerus cantet: „Videns dominus flentes sorores Lazari ad monumentum lacrimatus est coram Judaeis et clamabat." Solcher Stellen kommen in dem angeführten Stücke, das indeß sicherlich älter ist, als die Handschrift, in der es sich findet, mehrere vor. Gerade durch solche Einmischungen wird aber die oben angegebene Art und Weise, wie die s. g. Mysterien aus dem Kultus selbst hervorgingen, deutlich dargethan (Vgl. die Beschreibung der Auferstehungsfeier aus einer Züricher Handschrift von 1260 bei Mone a. a. O. S. 9).

sein. Das erste Stück der von F. Michel redigirten Sammlung, das in dem alten Manuscript die Ueberschrift: **Oc de mulieribus** führt und das Gleichniß von den thörichten Jungfrauen dramatisch darstellt, schließt sich m. E. unmittelbar an die s. g. **Epistolae farsitae** an, und ist vielleicht selbst nur eine ausgeführte, mehr dramatisch gestaltete **Epistola farsita.** Dafür spricht nicht nur die Haltung des Ganzen, der ziemlich regelmäßige Wechsel lateinischer Bibelstellen und Verse mit Couplets in der Langue-d'Oc und die in der alten Handschrift durchweg über den Text angegebenen musikalischen Zeichen, sondern namentlich der plötzliche Uebergang aus der Geschichte der thörichten Jungfrauen in die christologischen Prophezeihungen des A. T. Auch des Hilarius **Ludus super iconia S. Nicolai** (aus dem **12.** Jahrhundert, von Champollion-Figeac herausgegeben) scheint ebenfalls eine dramatisirte **Epistola farsita** zu sein. Wenigstens wechseln auch hier die eigentlichen Reden in lateinischer Sprache mit Refrains in Romanisch-Französischer Mundart regelmäßig ab *). Die **Epistolae farsitae** aber, in Frankreich mindestens schon im **11.** Jahrhundert gebräuchlich, waren Wechselgesänge zwischen dem Diakonus und zwei Klerikern, nach Andern zwischen dem Klerus und der Gemeinde, in denen jener Lateinisch, diese in der Volkssprache die Thaten und Leiden eines Heiligen (besonders häufig des h. Stephanus und des h. Nicolaus) erzählend vortrugen, und die wahrscheinlich aus den s. g. Prosen (erbaulichen Schilderungen von dem Leben und den Wunderthaten der Heiligen, deren die Rituale des **11.** und **12.** Jahrhunderts mehrere enthalten) hervorgegangen waren (Jubinal **I. S. IX.** Ideler a. O. S. **228.**).

Die **Epistolae farsitae** scheinen auch den Gebrauch der Volkssprache in den Mysterien vorbereitet und veranlaßt zu haben. Wie sie mehr und mehr dramatisirt wurden, so ging wahrscheinlich die Sitte, das Volk in respondirenden Gesängen an der Darstellung Theil nehmen zu lassen, und damit die Volkssprache allgemach auch in die eigentlichen Mysterien über. So entstanden zunächst jene Spiele, in denen die Sprache der Kirche mit den

---

*) Auch Nr. **I.** bei **Wright Early Myst. p. 3 sq.**, ebenfalls ein Mirakel des h. Nicolaus aus dem **12.** Jahrhundert, macht mit seinem sich wiederholenden Strophen den Eindruck eines bloßen Wechselgesanges unter den agirenden Personen. Doch ist es durchweg lateinisch.

profanen Mundarten der Welt in bunter Mischung wechselt (wovon mehrere Beispiele bei Michel, Hoffmann u. Mone aa. OO.). Unstreitig trug indeß auch die wachsende Lust des Volkes und der Geistlichen selbst an diesen Aufführungen, die größere Ausdehnung und complicirtere Gestaltung, die ihnen allmälig gegeben ward und die ohne Verständniß der Worte die ganze Darstellung unverständlich machen, damit aber den von der Kirche beabsichtigten Zweck vereiteln mußte, endlich die Betheiligung von Laien an der Aufführung, wesentlich dazu bei, daß zunächst den eingelegten, nicht schon aus der Liturgie bekannten lateinischen Strophen, sodann auch den liturgischen Stellen eine Paraphrase in der Volkssprache zur Seite gestellt ward (so in dem Stück Nr. 7 bei Mone S. 72 ff.), und endlich das Lateinische allgemach ganz aus ihnen verschwand.

Je mehr das dramatische Element sich zu vollkommener Reinheit herausbildete, desto mehr trat nothwendig das Musikalische, das anfänglich das entschiedene Uebergewicht hatte, zurück. Viele der ältesten Mysterien sind in den alten Handschriften durchgängig mit Notenzeichen versehen. Danach wurden sie ohne Zweifel nicht gesprochen, sondern gesungen. Indeß scheint doch von Anfang an ein Unterschied im musikalischen Vortrage gemacht worden zu seyn, der in den alten Handschriften durch die Ausdrücke **dicere** und **cantare** angedeutet wird. So heißt es in dem schon erwähnten alten Passionsspiele (bei Hoffmann S. 245), obwohl es mit Ausnahme weniger Zeilen überall musikalische Zeichen über dem Texte hat, doch abwechselnd: **hic Magdalena cantet, hic Jesus cantando etc.** aber auch eben so häufig: **Zachaeus dicit, Jesus respondit, Pharisaeus dicat etc.** *). Es war vermuthlich derselbe Unterschied, der in der katholischen

*) Auch die alten lateinischen Mysterien französischen Ursprungs bei Monmerqué und Wright a. O., welche biblische Stoffe behandeln und mit denen bei Pez und Mone aus deutschen Manuscripten die größte Aehnlichkeit in Styl und Charakter haben (nur sind sie zum Theil, namentlich **No. I. Herodis s. magorum Adoratio**, Wright a. O. S. 21—28, ausgeführter und dramatisch entwickelter) machen denselben Unterschied zwischen **cantare** und **dicere** (z. B. Wright S. 23. 27. 29. 33.). Doch herrscht das **dicere** entschieden vor, — ein Beweis, daß in den französischen Mysterien wahrscheinlich schon im 12. Jahrhundert das musikalische Element zurückzutreten begann.

Liturgie zwischen einem mehr recitativischen und einem mehr melodiösen, modulirenden, gesangähnlichen Vortrage von jeher bestand. Je mehr nun die Mysterien sich allmälig von dem eigentlichen Gottesdienste ausschieden und eine besondere Zugabe wurden, desto mehr scheint in ihnen das musikalische Recitativ in bloße Deklamation übergegangen, diese das vorherrschende geworden, und der Gesang (wie in manchen unserer s. g. Singspiele oder Vaudevilles) nur eingelegt worden zu seyn. Auch in dieser Beziehung scheint Frankreich mit gutem Beispiele vorangegangen zu seyn: die Franzosen haben wenig Talent zur Musik, aber desto mehr zur Rhetorik. So lange indeß die Mysterien in den Händen der Geistlichen waren, dürfte das musikalische Element überall einen mehr oder minder bedeutenden Antheil gehabt haben. Erst mit ihrem Uebergange aus dem mütterlichen Schoße der Kirche in die weite freie Welt haben sie vermuthlich die musikalische Hülle völlig abgestreift, und die Gestalt des recitirenden Schauspiels, wenn auch noch mit hier und da eingelegten Gesängen, angenommen.

Dieser Uebergang ist für die Fortbildung der Mysterien und damit für die Geschichte der dramatischen Kunst von größter Bedeutung. Er scheint in den verschiedenen Ländern auf verschiedene Weise und zu verschiedener Zeit sich gemacht zu haben. Ein Anlaß dazu lag zunächst in der Art oder vielmehr in der Entartung, in der die Mysterien allgemach von den Geistlichen selbst hier und da gegeben wurden. Bereits im Jahre **1210** verbot Papst Innocenz **III.** **(Corp. Jur. Canon LC.)** die durch obscöne Gebehrden, rohe Späße und monströse Larven ausgearteten **ludi theatrales** in den Kirchen und die Mitwirkung der Geistlichen dabei. Je mehr die Mysterien dramatisch sich ausbildeten, je größere Kunst der Darstellung sie forderten, desto mehr wurde vom Klerus selbst die Betheiligung von Laien theils zugelassen, theils in Anspruch genommen, und letztere fangen nicht mehr bloß in den Chören mit, sondern fingen auch an mit zu agiren. So geschah es denn bald, daß auch die s. g. **homines vagi**, d. h. die herumziehenden Joculatoren, Tänzer, Bänkelsänger, Puppenspieler, Narren (Spaßmacher) von Profession, gleichsam den Wall durchbrachen, der sie bis dahin von der Kirche geschieden hatte: sie wurden wegen ihrer musikalischen Kunstfertigkeit, ihrer Virtuosität im Spaßmachen, ihres mimischen und drama-

tischen Talents bald selbst herbeigezogen und für gewisse Rollen, z. B. des Kaufmanns, des Quacksalbers oder Arztes, unentbehrlich. Diese Art Leute hatten sich von Alters her seit ihrem ersten Auftreten (bald nach den Zeiten der Völkerwanderung) in Beziehung gesetzt zu den im Volke fortlebenden Erinnerungen an die vorchristlichen Zeiten, den Resten heidnischer Gebräuche und Religionsideen. Sie trieben nebenbei auch Quacksalberei und Zauberei, und trugen in ihren Gesängen nicht nur die alten Sagen und Göttergeschichten immer wieder vor, sondern gebrauchten auch die alten Ritus, die alten Zauber- und Beschwörungsformeln bei ihren s. g. Kuren. Sie trieben aber auch allerlei Possen mit den alten Götterbildern, stellten sie in Masken und Verkleidungen dar, und scheinen bereits im zwölften Jahrhundert die ersten Keime zu den nachmals so beliebten Puppenspielen gelegt zu haben (Vgl. Grimm: Deutsche Mythologie 1. Ausg. S. 288 f.). Bald ahmten in den größeren Städten die jungen Leute ihre Mummereien und mimischen Späße nach (— woraus allmälig die Fastnachtsspiele hervorgingen); und die Lust an Mummenschanz und scenischem Spiel ergriff immer mehr das ganze Volk. Nachdem daher erst die Joculatoren zu den kirchlichen Schauspielen zugelassen waren und der Volkswitz sich ihrer bemächtigt hatte, war es natürlich, daß sie bald nicht mehr in dem engen Raume der Kirchen, sondern, wenn auch zunächst noch unter Mitwirkung der Geistlichen, auf den Straßen und öffentlichen Plätzen aufgeführt wurden. Nach und nach mögen die Geistlichen ihre Hand ganz abgezogen haben, und die Spiele an festlichen Tagen von den Mitgliedern der Innungen und Zünfte auf eigene Hand gegeben worden seyn.

Dieß war ohne Zweifel im Allgemeinen der Verlauf der Sache. Anfänglich scheinen dadurch die Mysterien an künstlerischer Ausbildung in Form und Inhalt bedeutend gewonnen zu haben, ohne sogleich ihren plastischen, würdevollen, sittlich-religiösen Charakter zu verlieren. Ich erkläre mir wenigstens vornehmlich aus jenem Uebergange von der Kirche zum Volke den großen und (wie es scheint) plötzlichen Fortschritt der Entwickelung, der in Deutschland mit dem vierzehnten Jahrhundert eintrat, wie die aus dieser Zeit erhaltenen Stücke zeigen (S. Mone a. O. Nr. 7. 8. und die früher von ihm herausgegebenen Alt-

teutschen Schauspiele. Quedlinb. 1841). Während im dreizehnten Jahrhundert nur einzelne Hauptmomente der h. Geschichte, wie die Passion, die s. g. Marienklage, die Auferstehung, meist nur in kurzen, aus der Bibel entlehnten Hauptzügen dargestellt wurden, finden wir im vierzehnten Jahrhundert bereits cyklische, kunstreich angeordnete Compositionen, welche von der Taufe ab das ganze Leben und Leiden Christi oder doch die ganze Geschichte seiner Kindheit umfassen; der biblische Stoff wird durch frei hinzuerfundene Charaktere (z. B. Rufus, die Frau des Pilatus, u. A.) erweitert und ausgeschmückt; das Ganze hat mehr Action und dramatische Lebendigkeit. Es war natürlich, daß mit dem Wegfallen der kirchlichen und liturgischen Schranken wie der Rücksichten auf den Ort und die Darsteller der Geist einen freieren Schwung nahm, und die künstlerischen Interessen mehr in den Vordergrund traten, selbst wenn, wie es meist der Fall gewesen zu seyn scheint, die Geistlichen selbst die Dichter waren und bei der Aufführung mitwirkten. Es war aber auch natürlich, daß damit der Uebergang zur völligen Verweltlichung des geistlichen Schauspiels gegeben war. Diese trat indeß in Deutschland erst mit dem fünfzehnten Jahrhundert ein: erst um diese Zeit (wie das Beispiel bei Hoffmann S. **296** ff. zeigt) waren die Mysterien so ziemlich dasselbe geworden, was heutzutage das Drama ist, ein bloßes Spiel der Unterhaltnng für die müssige Menge; dieses Interesse überwog wenigstens entschieden. —

In Frankreich scheint die Umwandlung wiederum zuerst, vermuthlich schon im zwölften Jahrhundert, begonnen und am schnellsten vor sich gegangen zu seyn; auch scheinen besondere Umstände, namentlich die Entstehung der s. g. **Confrèries**, bedeutend mitgewirkt zu haben. Hier zeigt uns bereits das dreizehnte Jahrhundert das Drama völlig frei vom kirchlichen Einflusse. Nur wenige der erhaltenen Stücke behandeln religiöse Gegenstände; alle (mit Ausnahme eines einzigen, das nach Muratori **Dissert. XXIX.** von der Geistlichkeit am Hofe des Patriarchen aufgeführt ward) sind in der Vulgärsprache verfaßt, und haben ein von den alten Mysterien bereits sehr abweichendes Gepräge. Achille Jubinal (a. a. O. **I**, S. **XXI** ff.) setzt diese rasche Umwälzung mit dem Verfall des Feudalwesens, d. h. des Ritterthums und der Kirche, und dem gleichzeitigen Hervortreten des dritten Standes seit dem zwölften Jahrhundert in

Causalzusammenhang. In demselben Jahrhundert noch bildeten sich aus Laien des Bürgerstandes die schon erwähnten Confrerien, welche zunächst zu wohlthätigen und frommen Zwecken gestiftet, anfänglich ernst und würdig, ohne allen Gegensatz gegen die Kirche auftraten, schon im folgenden Jahrhundert jedoch der Geistlichkeit ihren bisherigen Einfluß zum Theil entzogen, und im vierzehnten bereits ihn fast ganz paralysirt hatten. Diese Brüderschaften scheinen sich frühzeitig des geistlichen Schauspiels bemächtigt, und, je mehr sie selbst eine weltliche Tendenz und einen freieren Charakter annahmen, demgemäß umgebildet zu haben. Dieß geschah ohne Zweifel bereits in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Denn schon **1285** (nach Anderen indeß erst **1303**) wurde die **Confrèrie bouffonne de la Basoche** gegründet, deren Name schon ihren Zweck und Charakter deutlich genug ausspricht. Ihr folgten im Laufe des folgenden Jahrhunderts andere ähnlicher Art (wie die Corporation der **Enfants sans souci**, die **Confrèrie de la Mère folle de Dijon**, die **Société des Fous de Clèves**). Sie beschäftigten sich, wie es scheint, vorzugsweise mit der Aufführung von Schauspielen und von Volksbelustigungen aller Art: die **Confrères de la Passion** von Vincennes erhielten wenigstens **1402** durch Patent Carls **VI** ausdrücklich die Erlaubniß, in Paris «**Comédies pieuses**», genannt **Moralités et Mystères**, aufzuführen, wie sie in Vincennes gethan; und siedelten sich demgemäß nach Paris über, wo sie das erste geschlossene Theater gründeten. Von diesen Brüderschaften ging die Aufführung von Mysterien frühzeitig in die Hände der Zünfte und Innungen über: schon **1313** führten bei Gelegenheit der von Philipp dem Schönen gegebenen Feste die Weber geistliche Schauspiele auf, in denen Adam und Eva, Pilatus u. A. auftraten. — Kein Wunder daher, daß die französischen Mysterien im dreizehnten Jahrhundert schon einen mehr weltlichen, volksthümlichen, als kirchlichen Charakter haben. Das Stück z. B. von Jehan Bodel, aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, **le Jus de S. Nicholai** (Monmerqué und Michel a. O. S. **162** ff.) behandelt denselben Stoff, den jenes alte Spiel des Hilarius darstellt. Aber während letzteres streng an die alte, einfache Legende und die Prosen der kirchlichen Ritualien sich hält, verlegt Bodel willkührlich die Scene, streut überall Beziehungen zu den eben im Gange befindlichen Kreuzzügen ein,

läßt sogar den ersten Auftritt mitten in einem Kreuzzuge spielen, dichtet verschiedene Scenen aus dem Volksleben und im Jargon der Volkssprache hinzu, u. s. w. Von ähnlichem Charakter sind die Stücke seiner Zeitgenossen, des Adam de la Halle u. A.; und die des vierzehnten Jahrhunderts erscheinen bereits ganz romanhaft gehalten, so namentlich das «**Miracle de Notre-Dame d'Amis et d'Amille**» und das spätere (a. O. S. **327** ff.), ebenfalls ein Mirakel der h. Jungfrau, die Rettung einer Frau vom Feuertode, das ganz im französischen Volksleben des vierzehnten Jahrhunderts sich bewegt, und Sitten und Gebräuche bereits mit großer drastischer Wahrheit schildert. Indeß scheinen in Frankreich, wie überall, neben den vom Volke, von den Brüderschaften, den Zünften und Innungen aufgeführten Schauspielen bis in's sechszehnte Jahrhundert hinein fortwährend noch andre gegeben worden zu seyn, die unmittelbar vom Klerus ausgingen oder bei denen doch Geistliche Theil hatten. Diese werden natürlich von jenen sich wesentlich unterschieden, und einen ernsten, mehr kirchlichen Charakter sich bewahrt haben. *) —

Ich habe den Entwickelungsgang der Mysterien während der ersten Jahrhunderte in Deutschland und Frankreich etwas weitläuftiger, als anscheinend nothwendig, dargelegt, theils weil er für diese Zeiten in England nach den bisherigen Ermittelungen sich nicht so genau verfolgen läßt, und doch aller Wahrscheinlichkeit nach im Wesentlichen derselbe war, theils weil die ersten Anfänge des geistlichen Schauspiels daselbst auf Frankreich zurückweisen. Die Englische Literatur besitzt einen großen Reichthum von Mysterien oder **Miracle-Plays** aus den Zeiten, da das geistliche Schauspiel bereits in die Hände der Laien, insbe-

---

*) Daher kommen auch in Frankreich noch im **15.** Jahrh. geistliche Schauspiele im alten strengen Style vor. Die Stücke des **1.** Theils von Jubinals Sammlung, namentlich **le Martire de S. Etienne, la Conversion de St. Pol, la Conversion de St. Denis, le Martire de S. Père et S. Pol**, u. A, — wenn sie nicht vielleicht bloße Uebersetzungen alter lateinischer Orginale sind, erscheinen in ihrem religiösen Ernste, ihrem paränetischen Tone und strengen Festhalten an der biblischen Geschichte den ältesten kirchlichen Mysterien nahe verwandt, während die des **2.** Theils, namentlich Nr. **1**, **la Nativité de N. S. Jhésuchrist**, stark in die oben angedeutete volksmäßige Färbung hinüberspielen, obwohl sie im Ganzen undramatischer, und namentlich in No. **3.** u. **4** die biblischen Begebenheiten unerträglich in die Länge und Breite gezogen erscheinen.

sondere der **Trading-Companies** (der Englischen Zünfte und Innungen), übergegangen war; von älteren dagegen so gut wie nichts. Denn selbst das von Halliwell neuerdings veröffentlichte Mirakelspiel «**The Harrowing of Hell**», obwohl aus einer Handschrift der Regierungszeit Eduards **II.** und nach Sprache und Styl ohne Zweifel das älteste der vorhandenen Englischen Mysterien, dürfte doch kaum die Uebergangsperiode aus der alten kirchlichen in die volksmäßige Behandlungsweise, geschweige denn den alten kirchlichen Styl selbst repräsentiren. Vielmehr scheint es ein einzelnes Ueberbleibsel solcher Stücke zu seyn, die vielleicht von den Geistlichen selbst, vielleicht von Laien, jedenfalls aber ohne Verknüpfung mit dem Kultus, an irgend einem Feste (vielleicht am Oster-Sonnabend) zur Erhöhung der Feier nebenher aufgeführt wurden. Dieß geht schon daraus hervor, daß es einen Prolog hat, der die Aufführung und den Gegenstand derselben ankündigt; auch ist es ohne alle liturgischen Elemente, ohne Gesänge, ohne biblische Stellen, eine bloße Unterhaltung Satans mit Christus und des letzteren mit Adam und Eva, Abraham, David, Moses und Johannes dem Täufer. Jede Beziehung zum Kultus fehlt, wie in allen übrigen der erhaltenen Englischen Mysterien. Daraus erklärt es sich wohl, daß die Englischen Literar-Historiker meist unrichtige Vorstellungen haben über den Ursprung der s. g. Mirakel-Spiele. Warton (**Hist. of Engl. Poetry. II. p. 366 f. edit. 4to**) schwankt zwischen der Ansicht Voltaires, der den Ursprung der Mysterien auf Gregor von Nazianz (als angeblichen Verfasser des oben erwähnten *Χριστὸς πάσχων*) zurückführte, und der Meinung eines andern Franzosen (Dü Tilliot's), wonach die Geistlichen des Mittelalters auf die Aufführung von Mysterien gefallen wären, um das Volk von den frivolen Lustbarkeiten, Tanz und Spiel und Mummereien, denen es besonders an den Jahrmärkten sich hingegeben, abzuziehen. Percy sucht die ersten Anfänge der Mysterien in den s. g. **Dumbshows**, dem Französischen **Drame muet** (wovon nach Michel **I**, S. **XXX**. die ersten Spuren erst im vierzehnten Jahrhundert vorkommen), pantomimischen Vorstellungen, die zuerst mit wenigen kurzen Reden untermischt, allgemach zu einer Reihe von zusammenhängenden Dialogen angewachsen, endlich in Akte und Scenen eingetheilt worden seyen (**Reliques of ancient Engl. Poetry. 1744. I, 128**). Andere, wie Mar-

riott (a. O. S. IX), verwechseln die Anfänge des modernen Theaters mit jenen alten, an das antike Drama sich anschließenden Versuchen, und machen den Tragiker Ezechiel zum ersten Dramatiker der christlichen Zeitrechnung. Collier (II, 126) sucht die beiden von Warton angeführten Ansichten zu vermitteln, und meint, daß zwar Gregor von Nazianz als «Erfinder» der Mysterien anzusehen sey, daß aber erst später die Geistlichen auf das von ihm gegebene Beispiel um der Belehrung des Volks willen zurückgekommen seyen. — Die oben nachgewiesene naturgemäße Entwickelung der Mysterien aus dem katholischen Cultus ist, soviel ich weiß, noch von keinem Englischen Literar-Historiker anerkannt.

Die erste sichere Spur von Mirakel-Spielen in England findet sich im Anfange des zwölften Jahrhunderts, um 1110. Um diese Zeit veranstaltete Geoffrey, ein Mitglied der Pariser Universität, damals noch Laie (seit 1119 selbst Abt von St. Albans) während seines Aufenthalts in St. Albans, wohin er vom damaligen Abte zur Uebernahme der Klosterschule aus der Normandie herübergerufen worden, die Aufführung eines Mirakelspiels aus dem Leben der h. Katharina, und erbat sich dazu Kleider und Bühnenschmuck aus der Sakristei des Klosters (Collier II, 3.). Diese Notiz, welche Matthew Paris (um 1240) in seinen Lebensbeschreibungen der Aebte von St. Albans giebt, zeigt zunächst, daß dergleichen Spiele damals in England noch etwas Neues gewesen seyn müssen (denn sonst würde der gute Paris die ganze Sache kaum erwähnt haben); ferner daß ein Laie und ein Franzose es war, der sie zuerst einführte; und endlich daß die ersten Darsteller, in diesem Falle wenigstens, nicht Geistliche, sondern ebenfalls Laien waren (Sharp a. O. S. 7. macht sie ohne Grund zu Novizen des Klosters); — denn sonst hätte Geoffroy nicht nöthig gehabt, sich die Kappen und Kleider aus der Sakristei des Klosters zu borgen. Obwohl nun ohne Zweifel schon im zwölften Jahrhundert auch von der Englischen Geistlichkeit Mysterien aufgeführt wurden (wie schon die Bemerkung von William Fitzstephan, der vor dem Jahr 1182 schrieb, beweist; Collier I, 1 ff.), ja obwohl das geistliche Schauspiel um diese Zeit wahrscheinlich auch in England noch fast ausschließlich in den Händen des Klerus war, so zeigt doch jene Thatsache, wie frühzeitig hier durch französischen Einfluß das Beispiel einer

Mysterien-Aufführung durch Laien gegeben war, — ein Beispiel, das nicht ohne nachhaltige Folgen geblieben seyn dürfte.

Ich glaube wenigstens, daß jene Mirakel-Spiele zu Chester, die sich historisch bis zum Jahre 1268 zurück verfolgen lassen, und von da ab bis 1577 mit einigen Unterbrechungen alljährlich zu Pfingsten gegeben wurden, bereits außerhalb der Kirche, wenn auch unter Mitwirkung der Geistlichen, aufgeführt wurden. Nach dem, was Collier (II, 129 ff. Vgl. **Wright: Chester-Plays p. XIII.** ff.) anführt, kann es kaum zweifelhaft seyn, daß diese theatralischen Spiele anfänglich Französisch gegeben und wahrscheinlich erst um 1338 (vielleicht von Ralph Higden) in's Englische übertragen wurden. Die noch vorhandene, von Wright herausgegebene Sammlung hat nicht nur in einzelnen Stellen französische Verse, die plötzlich den Englischen Dialog unterbrechen (z. B. **Chester Plays p. 101. 148. 152.**), sondern zeigt auch häufige Spuren einer Uebertragung einzelner Stücke aus dem Französischen oder wenigstens eines engen Anschlusses an französische Muster (Wright a. O. S. XIV.). Die Stücke dieser Sammlung, wenn auch später vielfach erweitert und verändert, reichen mithin in ihren ursprünglichen Elementen höchst wahrscheinlich bis in die erste Hälfte des vierzehnten, vielleicht bis zum dreizehnten Jahrhundert hinauf. Nun können aber diese Stücke unmöglich in der Kirche aufgeführt worden seyn. Denn zunächst waren sie nach den (freilich erst aus dem 16. Jahrhundert herrührenden) Handschriften, in welchen sie sich erhalten haben, offenbar lange schon im Besitz der **Trading-Companies** von Chester. Demnächst aber, und das ist die Hauptsache, tragen sie durchgängig ein so weltliches, volksmäßiges Gepräge, daß sie unmöglich aus ursprünglich kirchlichen Mysterien durch bloße Erweiterung und Umbildung entstanden seyn können, sondern später neu gedichtet seyn müssen, in welchem Falle aber die Französischen Verse unerklärlich wären. Dazu kommt, daß nach zwei ganz unverfänglichen Zeugnissen von Zeitgenossen (bei Wright a. O. **p. IX** ff.) bereits im dreizehnten Jahrhundert «**Miracula**» oder «**Miracles**» *) außerhalb der Kirchen, auf Wiesen, öffentlichen Straßen und Kirchhöfen vor der Masse des Volks aufge-

---

*) In Frankreich unterscheidet der Sprachgebrauch ziemlich constant zwischen **Miracles** und **Mystères**, d. h. zwischen Stücken, welche das Le-

führt worden, und zwar Mirakel-Spiele von sehr populärem Charakter: denn es wird ausdrücklich bemerkt, daß die schauende Menge zuweilen in ein schallendes Gelächter ausgebrochen sey. Wir werden also annehmen dürfen, daß in England, durch französischen Einfluß vermittelt, das geistliche Schauspiel schon mit dem dreizehnten Jahrhundert zur Volksbelustigung geworden war, obwohl daneben (wie die Ermittelungen Sharps a. O. S. 6 ff. und Colliers **II, 141** f. beweisen) noch lange Zeit (noch **1492**) auch von den Geistlichen selbst Aufführungen veranstaltet wurden, die ohne Zweifel strenger an dem alten, kirchlichen Mysterienstyle festhielten, von denen aber bis jetzt leider keine Proben sich gefunden haben.

Dem sey indeß wie ihm wolle, jedenfalls tragen die drei großen Sammlungen von Mirakel-Spielen, in welchen die Englische Literatur die ersten Gesänge ihres Dramas besitzt, nach innern und äußeren Kennzeichen deutliche Spuren an sich, daß sie — wenigstens dem größten Theile nach, — gleich ursprünglich außerhalb der Kirche entstanden sind. Nur bei der unter dem Titel **Ludus Coventriae** von Halliwell herausgegebenen Sammlung kann hierüber ein Zweifel entstehen. Zu Coventry wurden mindestens schon seit **1392** alljährlich mit geringer Unterbrechung bis zum Jahre **1591** von den **Trading Companies** Mirakel-Spiele aufgeführt, die, wie es scheint, die ganze Geschichte des Neuen Testaments (von Stoffen aus dem A. T. findet sich wenigstens keine Spur) umfaßten, und mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts schlossen, wie Sharp (a. O.) nachgewiesen hat. Ebendaselbst pflegten aber auch die **Gray-Friars** (Franziskaner) Mysterien darzustellen, die in Ruf standen, so daß Heinrich **VII 1492** ausdrücklich nach Coventry kam, um diese «**Plays**» zu sehen (Sharp ebendas. S. 6.). Es entsteht mithin die Frage: wurden die in der genannten Sammlung enthaltenen Stücke, wenn doch Coventry ihre Heimath ist, — was ihrer Sprache nach durch die regelmäßig wiederkehrenden Provinzialismen (z. B. **x** für **sh**) als ausgemacht anzusehen ist, — von den **Trading-Companies** oder von den **Gray-Friars** aufgeführt? Das alte Manuscript stammt aus

---

ben und die Wunderthaten der Heiligen, und solchen, welche die biblische Geschichte behandeln. In England dagegen ist **Miracle-Play** der allgemeine Ausdruck, der beide Arten umfaßt.

dem Jahre **1468**, und befand sich früher im Besitze Sir Rob. Cotton's (Halliwell S. **VI**). Folgt man der Notiz, welche Cotton's Bibliothekar, Dr. Rich. James, darauf gesetzt hat, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Stücke, wie James sagt, **scenice expressa et actitata olim per monachos sive fratres mendicantes**, also ursprünglich kirchliche Mirakelspiele waren. Dazu kommt, daß das einzige Pageant *), das sich in den Büchern der Trading-Companies von Coventry erhalten hat und das Sharp (a. O. S. 83 — **118** und aus ihm Marriott S. **59** f.) mittheilt, — es stellt die Geburt Christi mit dem Gruße der Hirten, der Anbetung der Könige und der Flucht nach Aegypten dar und wurde von der Tuchscherer- und Schneiderinnung aufgeführt, — von den Stücken (No. **XII** und **XV**) der **Ludi Conventriae**, welche denselben Stoff behandeln, durchaus abweicht. Auch finden sich hier und da in den Rechnungsbüchern der Zünfte noch die Personen namhaft gemacht, welche in den Pageants, z. B. der Mützenmacherinnung, vorkamen (Sharp S. **13. 36. 43. 66.**); auch diese stimmen nicht mit den Figuren in den entsprechenden Stücken unserer Sammlung. — Dennoch kann man sich schwer zu der Meinung entschießen, daß diese Stücke sämmtlich und ganz so, wie sie in unserer Sammlung vorliegen, jemals von Geistlichen, und wären es auch die später allerdings sehr entarteten Jünger des h. Franciskus, sollten aufgeführt worden seyn: dafür trägt wenigstens der Eine und zwar der bei weitem größte Theil derselben ein gar zu weltliches, volksmäßiges, vulgäres Gepräge. Die Sammlung zerfällt nämlich nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich nach Geist und Charakter in zwei sehr ungleiche Hälften. Am Ende des dreizehnten Stücks (S. **130**) werden die versammelten Zuschauer in einer Art Epilog, von «**Contemplacio**» gesprochen, unter Entschuldigung und Danksagung entlassen und zur Fortsetzung des Schauspiels auf Ostern wiederbestellt. Die ersten dreizehn Stücke müssen also abgesondert von den folgenden, zu einer andern Zeit gegeben worden seyn. (Auch zu Anfang von

---

*) **Pageant** ist der alt-Englische, beim Volke gebräuchlichste Name für diese, auf temporär aufgerichteten Bühnen gespielten **Miracle-Plays**. Das Wort ist wahrscheinlich aus **Pegma** (von *πήγνυμι*) corrumpirt, und bezeichnete ursprünglich nur das Gerüst, **scaffold**, **échaffaud**, auf dem die Stücke in den Straßen ꝛc. gegeben wurden. Sharp a. O. S. **3**.

No. **VIII** S. **70** und No. **XXIX** S. **288** wird wenigstens ein neuer Anlauf durch prologische Begrüßung und Ermahnung des Publikums genommen; doch tritt derselbe weniger bestimmt hervor). Die ersten dreizehn Stücke weichen aber auch in Styl und Haltung von den folgenden erheblich ab. Zunächst ist die Behandlung weit undramatischer; der Stoff (sieben Stücke aus dem A. T., und sechs aus der Geschichte der Maria bis zum Besuche bei der Elisabeth) ist ohne Rücksicht auf seine scenische Darstellbarkeit ausgewählt, und daher vielfach bloß Erzählung dessen, was geschehen ist oder geschehen soll, mit langen lyrischen Ergüssen von Dank und Lob und Preis gegen Gott; die dialogischen Partieen meist kurz und ungelenk. Dafür aber ist die Haltung überall weit ernster, würdiger, kirchlicher. Das religiöse und sittliche Element treten entschieden in den Vordergrund. In den stets wiederkehrenden Gebeten und in den häufigen Ermahnungen der agirenden Personen unter einander zu einem gottgefälligen Leben spiegelt sich deutlich die Absicht religiöser und sittlicher Belehrung ab. Auch das Musikalische, das, wie wir gesehen haben, in den ältesten kirchlichen Mysterien vorherrschte, nimmt hier einen weit größeren Raum ein. Fast in jedem Stücke kommen ein Paar Gesänge lateinischer, meist zur Liturgie gehöriger Bibelverse und Strophen vor: in No. **VIII** (S. 73) wird sogar ausdrücklich vorgeschrieben «hier sollen sie singen die Sequenz: **Benedicta sit beata Trinitas**»; und am Schluß von No. **XIII** heißt es: «Wie wir mit einem **Ave** begonnen, so wollen wir schließen: **Ave Maria coelorum** singen wir unserer Frau»; — während sich in allen übrigen Stücken (mit Ausnahme von No. **XLI**, das auch nach der Handschrift aus der späteren Zeit Heinrichs **VIII** stammt) nur vier Stellen finden, wo ein Gesang eingeschaltet oder angeordnet ist. Endlich scheint auch die Sprachbildung dafür zu stimmen, daß die ersten dreizehn Stücke ursprünglich älter oder vielmehr unveränderter geblieben sind, und von einer gebildeteren Hand herrühren. Die Versbildung ist genauer, regelmäßiger und rhythmisch vollendeter als in den folgenden Stücken; lateinische Stellen kommen häufiger und weniger corrumpirt vor; der Ausdruck ist edler, würdiger, gebildeter: die vielen Citate aus der Bibel und der überall sich vordrängende Marien-Kultus — was beides in den folgenden Stücken völlig zurücktritt — verrathen einen geistlichen

Verfasser von altkatholischer Gesinnung. Ich trage daher kein Bedenken, die ersten dreizehn Stücke für Reste alter kirchlicher Mysterien zu erklären, die ursprünglich auch in der Kirche von den **Gray Friars** aufgeführt wurden, und wenn auch nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt unverändert erhalten, doch alten kirchlichen Mysterien nachgebildet sind.

Was von den folgenden Stücken (von No. **XIV** bis **XXVII**, und von No. **XXVIII** bis **XL**) zu halten sey, hängt von einer Vergleichung derselben mit der Sammlung der **Chester-Plays** und der **Towneley-Mysteries** ab, welche unzweifelhaft von Trading-Companies aufgeführt wurden. Mit ihnen verglichen zeigen auch diese späteren Stücke immer noch einen größeren Ernst und eine würdigere Haltung; einige von ihnen (z. B. No. **XXXVI** — **XL**) erscheinen sogar den ersten dreizehn nahe verwandt. Ich vermuthe daher, daß auch sie ursprünglich aus dem Kapuziner-Kloster von Coventry herrühren, aber in einer Zeit entstanden sind, wo die entarteten Bettelmönche entweder selbst in der Umgegend umherzogen und ihre theatralischen Künste für Geld oder sonstige milde Gaben zur Schau stellten, oder doch ihre Pageants von Laien, vielleicht von den jungen Leuten aus den Zünften, vielleicht von Joculatoren und Histrionen, aufführen ließen. Nur unter dieser Voraussetzung wird es erklärlich, wie der Prolog, der alle einzelnen Stücke aufzählt, ihren wesentlichen Inhalt angiebt, und offenbar die Bestimmung unserer jetzigen Theaterzettel hat, nämlich die Aufführung mehrere Tage vorher dem Volke anzusagen, mit den Worten schließen kann:

„A Sunday next, yf that we may,
At VI of the belle we gynne our play,
In N. town, wherfore we pray,
That God now be youre spede. Amen."

Das **N** (**nomen**) füllt offenbar die leere Stelle aus, in welche der jedesmalige Name der Stadt, wo die Aufführung gerade stattfinden sollte, von den den Prolog sprechenden Verillatoren eingefügt werden sollte. Als dieser Prolog verfaßt wurde, war also die Sammlung bestimmt, an verschiedenen Orten der Schauluft des Volkes zu dienen. Auch geht aus den scenischen Anweisungen hervor, daß die Stücke (wenigstens von No. **XIV** ab) auf Gerüsten (**scaffolds**), und also wahrscheinlich außerhalb der Kirche gegeben wurden; denn daß man auch bei Aufführungen

in den Kirchen eigene Gerüste errichtet habe, davon findet sich sonst keine Spur. Endlich ist es wahrscheinlich, daß von der Zeit ab, da die Mirakelspiele aus den Gotteshäusern verdrängt waren und zugleich die Zünfte von Coventry regelmäßig ihre Pageants zur Frohnleichnamsfeier und an andern festlichen Tagen zu geben pflegten, die **Gray Friars** sich einen andern Schauplatz ihrer dramatischen Thätigkeit gesucht, und daher in andern Städten der Umgegend gespielt haben werden.

Obwohl die **Towneley-Collection** aus einer älteren Handschrift stammt, so habe ich doch von den Coventryer Mirakelspielen zuerst sprechen müssen, weil ich aus den angeführten Gründen überzeugt bin, daß viele derselben älter sind als die der Towneley- und Chester-Sammlung in der Gestalt wenigstens, in der uns letztere gegenwärtig vorliegen. Die **Towneley-Mysteries** führen ihren Namen von der Familie Towneley in Lancashire, in deren Besitz die Handschrift seit alten Zeiten sich befand und wieder zurückgekommen ist. Die Handschrift ist die älteste von allen drei Sammlungen: sie stammt aus den Zeiten Heinrichs **VI.** Und aus einer Beschreibung weiblicher Kleidertrachten, die in einem der Stücke vorkommt, läßt sich, wie Hunter, der Herausgeber (S. **VIII**) nachweist, mit Sicherheit entnehmen, daß einzelne und vielleicht der größte Theil der Stücke ursprünglich gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts entstanden seyn dürften. Auch deuten die Worte, mit denen der **Magnus Herodes** sein Pageant schließt: **I can no more Franche** (S. 153), auf eine Zeit hin, in der es noch gewöhnlich war, daß die Fürsten und Großen des Reiches Französisch sprachen. Die Heimath dieser Spiele war ohne Zweifel Yorkshire und zwar Wakefield oder Woodkirk (eine Zelle der Augustiner in der Nähe von Wakefield, abhängig vom großen Hause St. Oswald zu Nostel). Dieß ergiebt sich nicht nur aus der Sprache, die viele Eigenthümlichkeiten des Yorker Dialekts zeigt, sondern namentlich aus einzelnen Bemerkungen, die an dem Anfang verschiedener Stücke sich beigeschrieben finden, und aus denen erhellt, daß sie von den Zünften von Wakefield, z. B. von der Zunft der Lohgerber, der Handschuhmacher, der Fischer, aufgeführt wurden (Hunter S. **VIII — XVI**). Nur einzelne Stücke machen hiervon eine Ausnahme: der **Processus Prophetarum** ist der Sprache nach moderner und weicht in Styl und Struktur von den übrigen

Stücken ab; auch der **Pharao**, **Caesar Augustus** und die **Annunciatio** scheinen von einer andern Hand herzurühren; wenigstens findet sich in diesen drei Stücken keine Spur des Volksdialekts von Yorkshire.

Die Towneley-Sammlung war sonach höchst wahrscheinlich bereits um dieselbe Zeit, seit welcher nachweislich die Trading-Companies von Coventry ihre Pageants aufführten, im Besitze der Innungen und Zünfte von Wakefield, d. h. bereits in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Dem entspricht der Charakter der Sammlung. Die meisten Stücke sind so weltlich und populär gehalten, daß sie offenbar von Anfang an zur Volksbelustigung bestimmt waren. Am meisten Volksthümliches, aber auch die größte drastische Lebendigkeit zeigen die beiden Schäfer-Pageants (S. 84 — 120), namentlich das zweite (S. 98 f.), in welchem die Anbetung der Hirten völlig in den Hintergrund gedrängt wird von der Darstellung eines ländlichen Schafdiebstahls und dessen Entdeckung. Aber auch das **Juditium** (S. 305 f.), in welchem die Teufel und insbesondere Tutivillus nicht ohne Witz allerlei Thorheiten, Gebrechen und Laster der damaligen Zeit durchhecheln, ferner der **Processus Noe cum filiis** (S. 20 f.), der **Magnus Herodes** (S. 140 f.) u. A. zeichnen sich durch Frische und gewandte dramatische Behandlung aus. Der kirchliche Charakter hat sich fast ganz verloren; nur einzelne Stücke, wie der **Abraham**, **Isaac**, **Jacob**, die **Purificatio Mariae**, die **Pagina Doctorum** und namentlich der **Processus Prophetarum** erinnern durch ihre ernstere Haltung und paränetische Tendenz an den kirchlichen Ursprung und die religiöse Basis. Auch das musikalische Element ist so gut wie ganz verschwunden; nur in dem ebenfalls ernster gehaltenen **Thomas Indiae** heißt es ein Paarmal: **Tunc venit Jesus et cantat: Pax vobis etc.**, und in der **Ascensio Domini** (S. 300) kommt ein Gesang der Engel vor. — Merkwürdig ist die Mischung von Latein und Englisch, in der Pilatus zu Anfang des **Processus Talentorum** (S. 233) redet. Sie beweist zusammen mit den fast durchgängig Lateinischen Bühnenanweisungen, daß die Stücke wohl kaum von den Gliedern der Trading-Companies selbst, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich von Mönchen oder Geistlichen verfaßt, vielleicht auch unter deren Leitung und Mitwirkung gegeben wurden

(wovon nach Collier II. 142 f. 146 nicht nur in England, sondern nach Jubinal I. S. XLVIII. f. II. S. VIII. ff. auch in Frankreich noch im 15. und 16. Jahrhundert nachweislich Beispiele vorkommen*). Auch zeigen die beiden Schäfer-Pageants; die denselben Stoff, die Anbetung der Hirten, verschiedentlich behandeln, daß die Stücke frühzeitig umgearbeitet oder zu verschiedenen Aufführungen neu gedichtet wurden. Dasselbe geht aus einzelnen Notizen in den Büchern der Trading-Companies von Coventry hervor (Sharp S. 36. 112. Ein Beispiel ähnlicher Art in Deutschland bei Mone a. O. S. 273). Auch dies bestätigt unsere Ansicht, daß die Stücke zu verschiedenen Zeiten verfaßt seyn, und nur in ihren ältesten Elementen bis ins vierzehnte Jahrhundert hinaufreichen dürften.

Aehnlich verhält es sich mit den **Chester-Plays.** In ihren ersten Anfängen vielleicht die ältesten, sind sie nicht nur nach den Handschriften, in denen sich die Sammlung erhalten hat, die jüngsten, — die fünf Handschriften derselben stammen aus **1591, 1592, 1600, 1605** und **1607** (**Wright, Introduction p. XX.**) — sondern in der Gestalt, in der sie uns vorliegen, reicht auch ihre Abfassung schwerlich über den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts hinauf. Einzelne Stücke dürften sogar noch spätern Ursprungs seyn. Der Charakter des Ganzen ist dem der Towneley-Mysterien nahe verwandt: auch hier ein Schäfer-Pageant (S. **119** ff.), das ein ziemlich gelungenes, lebendiges Bild des Englischen Landlebens der Zeit giebt; auch hier viele Züge einer derben, volksthümlichen Komik; auch hier Herodes ein karikirter Tyrann, der auf der Bühne herumwüthet, flucht und schimpft: von Gesang auch hier nur wenige Spuren (nur die Engel singen das **Gloria in excelsis** und Maria das **Magnificat**; außerdem findet sich nur zweimal am Rande die Bemerkung: **Here a song,** dafür aber desto öfter die Anweisung: „**Minstrells Playinge.**") Aber auch hier nicht selten lateinische Bibelverse und die Büh-

---

*) Dafür spricht auch die historische Thatsache, daß noch **1426** zu York, ein Mönch der Minoriten, William Melton, nicht nur in Predigten die Darstellung von Mysterien, welche die Yorker Trading-Compagnies jährlich aufzuführen pflegten, angelegentlich empfahl, sondern auch ausdrücklich in der alten Urkunde bezeichnet wird als: **Professor of holy Pageantry,** d. h. doch wohl als Verfasser oder Lehrer und Leiter (Regisseur) der Aufführungen. Sharp **133.**

nenanweisungen in lateinischer Sprache, so daß wahrscheinlich auch diese Stücke ursprünglich von Geistlichen verfaßt, und nur später vielfach umgedichtet wurden.

In Geist und Charakter stimmen sonach alle drei Sammlungen so ziemlich überein: sieht man von den ersten dreizehn und einigen andern Stücken der **Ludi Coventriae** ab, so kommen keine wesentlichen Abweichungen vor. Auch die äußere Form der Aufführung wird bei allen so ziemlich dieselbe gewesen sein. In dieser Beziehung liefern die **Leetbooks** der Innungen von Coventry, und ein Paar (freilich aus später Zeit stammende) Berichte von Augenzeugen das nöthige Material, um uns eine genaue Vorstellung zu machen. Die Bühne, die ebenfalls Pageant hieß, bestand in einem hohen Gerüste, auf vier Rädern, mit zwei Räumen, einem obern und einem untern: in diesem zogen sich die Darsteller an, auf dem oberen spielten sie. Oft, wie die Stücke selbst zeigen, müssen solcher Bühnen mehrere neben einander aufgestellt gewesen seyn, so daß die agirenden Personen von einer auf die andere, d. h. von einer Stadt oder Gegend nach der andern, sich begeben konnten *). Jede größere Zunft hatte ihr eigenes Pageant, auf dem sie ihr eignes Stück auf eigne Kosten darstellte (nur die kleineren Zünfte traten zusammen zur Ausrüstung und Aufführung eines Pageants). Diese beweglichen Bühnen wurden in den Straßen herumgefahren. In Chester z. B. begann man mit dem ersten Stücke, (dem Falle Lucifers, von den Lohgerbern gegeben) früh morgens vor den Thoren der Abtei, und nachdem das Stück hier abgespielt war, wurde der Wagen nach High-Crosse vor das Haus des Mayors gerollt, und von da weiter durch die verschiedenen Straßen, bis die für den Tag bestimmten Stücke durchgespielt waren. Die Wagen der verschiedenen Innungen lösten an den bestimmten Spielplätzen sich ab und jede Zunft wiederholte ihr Stück immer wieder, so daß an jedem Platze die ganze Zahl der Stücke aufgeführt wurde. So berichtet ein Augenzeuge, der Archidiaconus Rogers, in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts

---

*) In Frankreich scheint man nur Ein Gerüst gehabt, aber dasselbe in drei Etagen eingetheilt zu haben, wovon jede eine Stadt oder eine Provinz, die oberste aber auch wohl das Paradies, die mittlere das Purgatorium, die unterste die Hölle, je nach dem Bedarf des Stückes, darstellte. Jubinal I, S. XLI.

(Sharp, S. 17 ff.) Die Gesammtzahl der Stücke, wie derselbe Augenzeuge bemerkt, war 24, gemäß der Zahl der Innungen, von denen sie gegeben wurden; und diese Zahl findet sich auch in der erhaltenen Sammlung wieder, in der zugleich über jedem Stücke die Innung, die es aufführte, angegeben ist. Die Zeit der regelmäßigen jährlichen Aufführungen war in Chester das Pfingstfest, in Coventry dagegen das Frohnleichnamsfest. Dieser Tag scheint auch in den meisten andern englischen Städten, wo Spiele der Art vorkommen, zur Aufführung derselben bestimmt gewesen zu seyn; so in Skinners-Hall zu London, in New-Castle am Tyne, in York, in Leeds, Dublin, Edinburg (Sharp S. 121. 133 ff. Vgl. Collier I. 11. II. 139 f.), — ein Beweis, daß der Ursprung derselben an diesen Orten höchst wahrscheinlich nicht über das Ende des dreizehnten oder den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts hinaufreicht, da bekanntlich das Frohnleichnamsfest erst 1264 durch Urban IV. in die Kirche eingeführt ward. An andern Festtagen und festlichen Gelegenheiten scheinen meist nur außerordentlicher Weise Pageants aufgeführt worden zu sein, so namentlich wenn Könige und Fürsten die Städte besuchten (Sharp S. 125 f. 145 ff.).

Vor den Deutschen und Französischen Mysterien zeichnen sich die Englischen Mirakel-Spiele durch das Streben nach einer gewissen Universalität, nach Vollständigkeit und Abrundung des Inhalts aus; sie trachteten offenbar alle Hauptmomente der ganzen Weltanschauung zu umfassen. Letztere war im Mittelalter wesentlich religiös: alle historischen Ereignisse hatten eine religiöse Bedeutung, waren zugleich strafende, belehrende, warnende Thaten Gottes, und wurden daher in den Rahmen der h. Geschichte A. und N. Testaments wohl oder übel eingeordnet; diese war das Prototyp, das prophetische Urbild alles historischen Geschehens Der feine historische Sinn der Engländer scheint das geistliche Schauspiel vorzugsweise von diesem Gesichtspunkte aus, wenn auch nicht mit klarem Bewußtsein, doch im dunklen Gefühle aufgefaßt und ausgebildet zu haben. Zum Theil wenigstens erkläre ich mir daraus die merkwürdige Erscheinung, daß nach den bisherigen Ermittelungen gerade nur in England, und zwar nicht bloß in Coventry, Wakefield und Chester, wie die erhaltenen drei großen Sammlungen zeigen, sondern nach verbürgten Nachrichten auch in York, in New-Castle am Tyne (Sharp a. O.), und so-

nach vermuthlich auch noch an andern Orten, die ganze h. Geschichte vom Falle Lucifers bis zum jüngsten Gerichte in einer Reihefolge von Stücken zur Darstellung gebracht wurde. Die Mischung des Religiösen und Weltlichen, des Heiligen und Profanen, des Biblisch-Historischen mit Beziehungen zur unmittelbaren Gegenwart, und damit weiter des Ernsten und Erhabenen mit dem Lächerlichen, ja mit rohen Ausbrüchen des Volkswitzes, ging zwar zunächst ohne Zweifel von dem Bestreben aus, die Menge zu fesseln und zu belustigen (**to make sport, to glad the hearers**, wie es in den **Chester-Plays** S. 1. ausdrücklich heißt), und fand sich von selbst ein, nachdem die Mysterien aus der Kirche in die Hände des Volks übergegangen waren. Von jenem Gesichtspunkte aus gewinnt indeß diese Mischung zugleich eine gewisse ideelle Bedeutung. Denn von ihm aus erschien die h. Geschichte über Zeit und Raum erhaben; sie war eine beständig präsente; die ganze Gegenwart mit allen ihren kleinen und großen Begebenheiten war ein Glied derselben, trat also auch ohne Zwang in Beziehung zu ihr. Danach ferner war in der Gegenwart, wie in der h. Geschichte ein fortdauernder Kampf zwischen dem Reiche des Lichts und der Finsterniß; der Teufel war hier wie dort eine stets gegenwärtige Person. Das Böse aber erscheint dem gesunden Sinne des Volks immer zugleich lächerlich. Die komischen Partieen werden daher stets nur vom Teufel und seinen Dämonen, oder von den Würdenträgern seines Reiches auf Erden, wie Herodes, Cäsar Augustus und deren Dienern, dargestellt. (Von den heiligen Personen fällt nur auf Noah und allenfalls auf Joseph, wo er sich über seine vermeintliche Hahnreischaft beklagt, ein Streiflicht des Lächerlichen).

Die Auswahl und Zusammenstellung der Begebenheiten aus der Bibel ist in den drei erhaltenen Sammlungen mit geringen Abweichungen dieselbe. Sie beweist, daß man das alte Testament vornehmlich um des Sündenfalls (der Engel und Menschen) und der Sündfluth willen, d. h. als ideelle Basis der großen Thatsache der Erlösung, um welche die Ereignisse des N. T. sich drehen, in den Kreis der Darstellung hineinzog. Denn in allen drei Sammlungen wird von der Geschichte des Jüdischen Volks seit Moses nichts erwähnt; nur der s. g. **Processus Prophetarum** in der Towneley-Sammlung und **The Prophets** in den **Ludi Coventriae** (eine Zusammenstellung der Genealogie des

Hauses Davids) bilden den Uebergang von der Zeit Mosis zur Geburt Christi. Die Stücke aus dem N. T., deren Zahl weit größer ist, stellen die Hauptmomente des Lebens Christi in chronologischer Reihefolge zusammen, untermischt mit einzelnen Zügen aus den apokryphischen Evangelien (wahrscheinlich spätere Zusätze, um den Aufführungen den Reiz der Neuheit zu geben). Die Leidensgeschichte bildet den Mittelpunkt und ist verhältnißmäßig bei weitem am ausführlichsten behandelt, fast jeder Schritt derselben durch ein eignes Stück repräsentirt. Die Auferstehung, die Begegnung des Auferstandenen mit Maria und den Jüngern vor Emmaus, die Himmelfahrt, die Ausgießung des heil. Geistes (und in der Coventryer-Sammlung die **Assumption of the Virgin**), — Begebenheiten, in denen die heil. Geschichte bereits den irdischen Boden verläßt, — machen den Uebergang zum jüngsten Gericht, dem Schlußstein der alten und dem Anfange der neuen Welt, dem letzten Stücke in allen drei Sammlungen. —

In künstlerischer Beziehung übertreffen die Englischen Stücke, namentlich der Towneley- und der Chester-Sammlung, die Deutschen und zum Theil auch die Französischen (wenigstens die von Jubinal mitgetheilten) durch größere drastische Lebendigkeit und eine gewisse Geschicklichkeit in der Disposition der dargestellten Begebenheiten wie in der Dramatisirung des Stoffes überhaupt. Während die Deutschen Mysterien bis zum fünfzehnten Jahrhundert hin immer noch das halb lyrische, halb plastische Element, von dem sie ausgingen, vorherrschend an sich tragen, und dasselbe nur, wie anfänglich durch den musikalischen Vortrag, so später durch den poetischen Ausdruck der Empfindung und Contemplation mehr und mehr zu beleben suchen, zeigen die Englischen von Anfang an eine mehr dramatische Haltung. Von den langen Reden, die auch in den französischen Stücken noch vielfach vorkommen, von den lyrischen Ergüssen, in denen die Deutschen sich ergehen, finden sich nur selten noch vereinzelte Spuren (am meisten in den **Ludi Coventriae**); sie erscheinen besser dialogisirt, der Dialog bewegt sich wenigstens rascher und freier; insbesondere aber tritt die Aktion mehr in den Vordergrund. Man sieht, jener lebendige Sinn für die Handlung und damit für das Lebensprincip der dramatischen Kunst, jener ächt dramatische Geist, der die Englische Bühne im Zeitalter Shakspeares

trug und hob, regte bereits in den ersten Anfängen des Englischen Schauspiels seine jugendlichen Schwingen.

Die Aktion trägt indeß auch in den Englischen Mysterien noch einen überwiegend epischen Charakter. Es ist noch ein rein äußerliches Geschehen, dessen Gründe und Motive hinter der Bühne, ja jenseit des irdischen Daseyns überhaupt, liegen; keine Handlung wird aus dem Leben und Charakter der handelnden Personen hergeleitet oder durch die vorangegangenen Zustände und Verhältnisse motivirt, jede tritt vielmehr unversehens und unvorbereitet wie ein zufälliges Naturereigniß ein: jede erscheint nur als besonderes Moment des von Gott entworfenen Planes der biblischen Geschichte, und hängt daher, ganz wie im Epos, mehr oder minder an den unsichtbaren Fäden, an denen die himmlischen Mächte das Leben der Sterblichen leiten; — kurz die Handlung geschieht mehr für die Menschen als durch die Menschen. Diese sind nur die Werkzeuge, deren die Hand Gottes sich bedient, oder die Gefäße, welche den göttlichen Willen aufzunehmen, die göttliche That sich anzueignen haben; die ganze Geschichte geht noch in einseitiger Objektivität an ihnen vorüber, ihre subjektive Betheiligung daran besteht bloß in der Empfindung, im Mitgefühl, in der receptiven Thätigkeit des Geistes; die Persönlichkeit, die Individualität, die Willensfreiheit des Subjekts kommt nicht nur nicht zu ihrem Rechte, sondern hat noch gar keinen Antheil an der dramatischen Gestaltung des Stoffes. Damit ist dann aber auch die andere, praktische Seite der Religion, die Sittlichkeit, welche die Freiheit des Willens voraussetzt, nothwendig von der dargestellten Handlung ausgeschlossen. Die Religion in der einseitigen Fassung als ein göttliches Thun und Leiden für die Menschen und als ein Glaube der letzteren, der nur aufzunehmen hat, was ihm dargeboten wird, beherrscht das Ganze. Es ist das Jenseit des mittelalterlichen Idealismus, der den Realismus, die diesseitige natürliche Wirklichkeit des irdischen Daseyns, entweder in sich absorbirt, oder im schroffen Gegensatz von sich ausschließt, in dem einen wie im andern Falle aber nicht zu Worte kommen läßt.

Diese Mängel, diese Einseitigkeiten des geistlichen Schauspiels mußten überwunden werden, wenn das Drama einen Schritt weiter in seiner Entwickelung thun sollte. Sie lagen aber in der Sache selbst, im ersten Keime, im innersten Wesen der Mysterien.

Der Fortschritt konnte daher nicht aus einer weiteren Ausbildung der letzteren hervorgehen, sondern es bedurfte der Schöpfung einer neuen Art von Dramen neben und gegenüber dem religiösen Schauspiel. Diese neue Gattung war es, die in England wie in den übrigen Theilen der christlichen Welt unter dem Namen der Moralitäten auftrat. —

Die Entstehung der Moralitäten oder **Moral-Plays** um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunders muß als Epochemachend angesehen werden; man kann daher von diesem Zeitpunkte an die zweite Periode der Geschichte des Englischen Drama's datiren.

Will man den Ursprung derselben in den ersten Keimen und Elementen, aus denen sie hervorgingen, erfassen, so darf man nicht übersehen, daß bereits zu den ältesten kirchlich-religiösen Anfängen der dramatischen Kunst, zu jenen im strengen Kirchenstyl gehaltenen Mysterien, sich frühzeitig auch ein weltliches Element hinzugesellte. Nachdem einmal die Lust an scenischen Darstellungen geweckt war, mischte man sie auch in die mancherlei Festlichkeiten ein, welche bei weltlichen Anlässen, zur Ehre und Ergötzung der Könige, der Grafen und Barone veranstaltet wurden. Profane Mummereien und mimische Spiele waren, wie oben angedeutet worden, ohne Zweifel so alt oder noch älter als die Mirakelspiele. Von ihnen ging man aus, und fing nach der Entstehung der Mysterien allgemach an, sie mehr und mehr dramatisch zu gestalten. Im vierzehnten Jahrhundert zeigt sich in Frankreich zuerst das stumme Drama (le **Drame muet**, das Englische **Dumb-show**), wahrscheinlich eine Frucht der weiteren Entwickelung jenes weltlichen Elements, wenn sein Stoff auch vielfach aus der biblischen Geschichte entlehnt ward. Gleichzeitig, der ersten Anlage nach sogar schon im dreizehnten Jahrhundert, traten in Frankreich die s. g. **Entremets** auf, und wurden bei den Fürsten und Herrn bald so beliebt, daß sie bei keinem ihrer Feste fehlen durften. Nach den Nachrichten, die sich darüber erhalten haben (Jubinal a. O. **I. S. XXX** ff.), scheinen sie anfänglich mehr auf das Auge berechnet, eine Art von lebender Bilder mit allegorischer Bedeutung, glänzende Schaustücke mit künstlichen Verwandlungen, groteske Atrappen innerhalb einer lebendigen Scenerie, gewesen zu seyn, von kurzen erklärenden Reden begleitet; eine weitläufige Maschinerie spielte wenigstens eine Haupt-

rolle dabei. Solche **Dumb-shows** oder **Entremets** waren vermuthlich jene am Hofe Eduards **III** beliebten Spiele, welche unter dem Namen **Ludi domini regis** erwähnt werden, nach dem erhaltenen Verzeichniß der dazu gebrauchten Kleider, Masken ꝛc., offenbar dramatischer Art (Collier **I**, 15). Aehnliche Spiele veranstaltete Richard **II**. im J. 1389, und 1401 führten 12 Londoner Aldermen und deren Söhne vor dem Könige und dem Kaiser von Constantinopel ein großes «**Mummyng**» auf, wahrscheinlich ebenfalls ein **dumb-show** im Charakter der französischen Entremets (Ebend. S. 16 f.). Wie in Frankreich, so wurden auch in England die Könige und Prinzen bei ihrer Ankunft in den Städten und Schlössern von historisch-symbolischen und allegorischen Figuren mit Reden und Zwiegespräch begrüßt. So veranstalteten die Londoner Bürger 1377 zur Ergötzung des jungen Prinzen Richard (des nachmaligen Richard **II**.) ein Mumming in den Straßen von London (Ebend. S. 17); und die Königin Margaretha wurde bei ihrem Einzuge in Coventry (1455) von den Propheten Jeremias und Jesaias empfangen, innerhalb der Stadt bewillkommneten sie zuerst St. Eduard und St. Johann der Evangelist, sodann in einer andern Straße die 4 Tugenden, der Rechtschaffenheit, Mäßigkeit, Stärke und Klugheit, u. s. w. (Sharp, a. O. S. 145 f.). Das Wort **Interlude** oder **Enterlude** ist wahrscheinlich nur die Englische Uebersetzung des Französischen **Entremet**. Der Name war bereits unter Eduard **IV**. im allgemeinen Gebrauche (Collier **II**, 271). Und obwohl wir nicht wissen, was damit ursprünglich bezeichnet worden, so beweist doch der Umstand, daß viele der ältesten **Moral-Plays** denselben Namen führen, daß die Moralitäten höchst wahrscheinlich in ihren ersten Anfängen an diese «Zwischenspiele» auf den Festen der Großen sich anlehnten.

Dies war indeß wohl nur der Eine Faktor, der zur Entstehung derselben mitwirkte. Auf der andern Seite haben die Moralitäten, in England wenigstens, ohne Zweifel ihre Wurzeln im geistlichen Schauspiele, und erscheinen als eine Abart der Mysterien. Man begann damit, die in den weltlichen Festspielen gebräuchlichen allegorischen Figuren zur Abwechselung und Ausschmückung des Stoffes auch in die Mirakelspiele einzumischen. In dem **11**. Stücke der Coventryer Sammlung (S. **106**.) erscheinen bereits **Veritas, Justitia, Pax** und **Misericordia**; in einem der folgen-

den (**No. XIX.** S. 184) tritt der Tod personificirt auf, und unter den von den Innungen in ihren Pageants dargestellten Personen wird «die Mutter des Todes» (eine Personification der Sünde) mit aufgeführt (Sharp S. 47). In einem späteren Mirakelspiele, nach der Handschrift aus der Zeit Heinrichs **VII**, wahrscheinlich aber älteren Ursprungs, welches die Geschichte der Maria Magdalena sehr frei behandelt (analysirt von Collier **II**, **231** f.), spielen bereits der Teufel und die sieben Todsünden die Hauptrolle. Nachdem man einmal an der Allegorie Geschmack gefunden, lag es nahe, den Grundgedanken der Mysterien (der in der cyklischen Composition der Englischen **Miracle-Plays** besonders klar heraustritt), den Sündenfall und die Errettung der sündigen Menschheit durch göttliche Gnade, auch in allegorischer Form auszudrücken. Dieser Grundgedanke kehrt in der That gerade in den ältesten Englischen Moralitäten unter verschiedenartigen Einkleidungen mit so auffallender Stetigkeit wieder, daß wir dieselben schon darum nothwendig in das Verhältniß einer ideellen Verwandtschaft, einer geistigen Kindschaft zu den Mysterien stellen müssen.

So beginnt z. B. **The Castle of Perseverance**, eines der ältesten, obwohl schon sehr ausgebildeten Moral-Spiele (aus der Zeit Heinrichs **VI**), das sich handschriftlich erhalten hat, mit einer Unterredung zwischen **Mundus**, **Caro** und **Belial**, die sich weitläuftig über ihre Macht und Eigenschaften auslassen. Darauf tritt **Humanum Genus**, eben geboren, jung und nackend auf, erklärt sich über sich selbst, während deß zwei Engel, ein guter und ein böser; rechts und links sich zu ihm gesellen, und ihn, gegen einander disputirend, jeder auf seine Seite zu ziehen suchen. **Humanum Genus** entscheidet sich für den bösen Engel. Dieser führt darauf seinen Zögling zu **Mundus**, der gerade mit seinen beiden Freundinnen **Stultitia** und **Voluptas** sich unterhält, und letztere beordert, **Humanum Genus** zu warten und zu bedienen; auch **Detractio** wird ihm zum Begleiter bestellt, und verschafft ihm die Bekanntschaft der **Avaritia**, die ihn sodann zu den sechs übrigen Todsünden bringt. Der böse Engel jubelt, der gute klagt, und sendet endlich **Confessio** zu **Humanum Genus**. Sie wird zwar anfänglich zurückgewiesen, weil sie zu früh komme ꝛc. Allein mit Hülfe der **Poenitentia** gelingt es ihr doch, **Humanum Genus** für sich zu gewinnen. Auf die Frage

des Bekehrten, wo er in Sicherheit wohnen könne, wird er nach der Burg der Perseveranz geführt, wobei der böse Engel bemerkt, daß **Humanum Genus** jetzt 40 Winter alt sei. In der Burg bilden die 7 Cardinaltugenden seine Gefährten; sie werden von den 7 Todsünden, an deren Spitze Belial, belagert, aber ohne Erfolg: aus ihren Klagen darüber ersieht man, daß sie am meisten zu leiden haben von den Rosen, die **Caritas** und **Patientia** auf sie schleudern, und wovon sie «braun und blau» geschlagen werden. Sie ziehen sich endlich unverrichteter Sache zurück. Die Belagerung muß indeß lange gedauert haben: denn wir erfahren, daß unterdeß **Humanum Genus** «grau und alt geworden ist.» Damit ist jedoch der Kampf nicht zu Ende: was durch Gewalt nicht gelungen, wird nun durch List versucht. **Avaritia** schleicht heimlich um die Mauern der Burg, und ihrer Ueberredungskunst gelingt es denn auch endlich, **Humanum Genus** zur Flucht zu bewegen. Er verläßt die Burg und lebt mit **Avaritia**. Allein **Garcio**, die junge Generation repräsentirend, fordert ihm die Schätze ab, die er mit der **Avaritia** gesammelt, die **Mundus** aber ihm (dem jungen Geschlechte) verliehen habe. Darauf erscheinen **Mors** und **Anima**; jener hält eine lange Rede über die Größe und Universalität seiner Macht, **Anima** dagegen ruft die **Misericordia** zu Hülfe; doch der böse Engel nimmt **Humanum Genus** auf den Rücken und fährt mit ihm ab nach den Gegenden der Unterwelt. Darob entsteht ein Streit im Himmel zwischen **Misericordia** und **Pax** einerseits, **Justitia** und **Veritas** andererseits, jene für, diese wider **Humanum Genus**. Gott entscheidet indeß zu Gunsten des letzteren; der böse Engel wird zur Hölle geschickt, und Gott selbst beschließt das Ganze mit einem Epilog, worin er die Moral davon auseinandersetzt (Collier II, 279 ff.). —

Aehnlich in Gehalt und Form, nur meist weit einfacher, sind mehrere andere Morals, die sich aus der Zeit Heinrichs **VI** und Eduards **IV** handschriftlich erhalten haben, und die Collier (**II**, 287 f.) näher erörtert. Bis zu Anfang der Regierung Heinrichs **VIII** scheint der Charakter derselben im Wesentlichen sich wenig geändert zu haben. Es waren dramatische Spiele, in welchen als handelnde Personen allegorische Figuren, Personificationen der allgemeinen sittlichen Mächte, auftraten, und welche den ideellen Inhalt der h. Schrift, von seiner moralischen

Seite gefaßt, in symbolischer Darstellung entwickelten *). Der Teufel und das Laster (**Vice**, auch **Iniquity**, **Sin**, **Desire, Haphazard etc.** genannt) spielten daher in den älteren Moralitäten eine Hauptrolle. Jener erschien, wie in den Mirakelspielen, in furchtbarer und zugleich lächerlicher Gestalt, mit langer rother Nase, Fell, gespaltenen Klauen und Schwanz; das Laster dagegen war eine Art Casperle, das Vorbild des späteren Rüpels (**Clown**), im langen, bunten Kleide, mit einer Peitsche in der Hand, ein ausgelassenes, äußerst bewegliches Ding, das den Teufel, seinen gewöhnlichen Begleiter, gern höhnte, foppte, prügelte, bis er vor Schmerz und Zorn zum großen Ergötzen des Publikums in lautes Brüllen ausbrach. Diese beiden Personen hatten sonach für Spaß und Belustigung zu sorgen, während die agirenden Hauptfiguren sich in langen, ernsthaften, paränetischen Reden ergingen. Nach und nach lockerte sich indeß das Band zwischen den Mysterien und den Moralitäten auf, bis es zuletzt ganz zerriß, und die Moralitäten, frei und selbständig in ihrem Gebiete wie auf eignem Grund und Boden sich bewegend, den ganzen Gehalt der Sittenlehre in allen seinen Beziehungen zum wirklichen, gegenwärtigen Leben auf ihre symbolisch-allegorische Art dramatisch gestalteten, ohne auf die religiöse Basis Rücksicht zu nehmen.

Die Art der Aufführung dagegen blieb im Allgemeinen noch sehr lange dieselbe wie bei den Mirakelspielen. Die Bühne war ohne Zweifel noch ohne alle scenische Decoration, nur mit Teppichen oder Tapeten behängt, die Kleidung, wenn auch zuweilen reich, doch willkührlich gewählt, die agirenden Personen nur durch einzelne Embleme charakterisirt. Indessen scheinen im fünfzehnten Jahrhundert die Schauspieler von Profession, die in

---

*) Von diesen ältesten **Morals** ist, mit Ausnahme des **Moral-Plays of Every Man** (bei Hawkins), nichts gedruckt; und die Englischen Handschriften habe ich natürlich nicht einsehen können. Meine Darstellung des Charakters und Bildungsganges der Englischen Moralitäten beruht auf folgenden Materialien: **Collier**: History etc. II, 258 ff. — **Hawkins**: Origin etc. I, 35 ff. — (**Dodsley**) A select Collection of Old-Plays in XII Voll. A New Edit. with addit. Notes etc. by J. **Reed**, O. **Gilchrist** and the Editor (Chalmers). Vol. I. Lond. 1825. XII. 1827. — John **Skeltons** Poetical Works. With Notes etc. by A. **Dyce**. Lond. 1843. Vol. I. — The Marriage of Wit and Wisdom. An ancient Interlude etc. Edit. by J. A. Halliwell. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1846.

unmerklichem oder doch unnachweisbarem Uebergange aus jenen **homines vagi**, den Joculatoren, Tänzern, Puppenspielern ꝛc. hervorgingen, und die herumziehenden Schauspielerbanden sehr zahlreich geworden zu sein. Und da die Moralitäten häufig als **Interludes** bei den Festen der Fürsten und Herren gegeben wurden, so darf man annehmen, daß mit ihnen das Schauspiel aus den Händen der Geistlichen, der Brüderschaften und Innungen mehr und mehr in die der eigentlichen Schauspieler überging. Im Jahre **1465** wurde bereits von einer **Company of Players** auf der Hochzeit eines Verwandten des Sir John Howard, nachmaligen Herzogs von Norfolk, ein Schauspiel (wahrscheinlich eine Art Moral-Play) aufgeführt. Dieß ist das älteste bekannte Beispiel der später so häufig vorkommenden theatralischen Darstellungen in den Residenzen der Englischen Lords. Indessen hatte schon der nachmalige Richard **III** als Herzog von Gloceſter eine besondere Schauspielergesellschaft in Dienst genommen, wahrscheinlich in ähnlicher Art, wie dieß später von vielen der reicheren Englischen Lords geschah (S. Collier in seiner Ausgabe von Shakspeares Werken. Lond. **1844. I**, S. **XXX** f.)

Bei oberflächlicher Betrachtung des ideellen und künstlerischen Werthes der Moralitäten scheint der Uebergang des Schauspiels aus dem Gebiete der Religion in das der Sittlichkeit die dramatische Kunst nicht eben bedeutend weiter gebracht zu haben. Und doch ist, näher zugesehen, dieser Uebergang beinahe ein Sprung zu nennen, der mit Einem Rucke das Drama aus einem fremden Lande auf sein ihm zugehöriges, ihm eigenthümliches Territorium versetzte. Denn es ist gleichsam der Uebergang des Dramas aus dem Himmel auf die Erde, aus dem Jenseit der religiösen Anschauung in das Diesseit der sittlichen That, aus der Idee in die Wirklichkeit. Es ist derselbe Uebergang, der in andrer Form auf dem Gebiete der bildenden Kunst während des vierzehnten Jahrhunderts sich vollzog. Auch hier ging die Kunst von der religiösen Thatsache aus, um durch die Allegorie hindurch sich erst den Körper zu bilden, dessen sie bedurfte, um ihre Ideen in adäquater Erscheinung darzustellen. Das Moral-Play ist die Allegorie des sittlichen Handelns, welches das eigentliche Drama *ohne* Allegorie schildern soll. Das sittliche Handeln tritt aber zunächst in allegorischer Gestalt auf, weil ihm der Körper der Individualität noch fehlt: die Kunst ist gleich-

sam noch zu schwach, um die allgemeine Idee in concreter, individueller Form auszudrücken; sie giebt dem allgemeinen Inhalte auch noch die Gestalt der Allgemeinheit, d. h. sie stellt ihn allegorisch dar. Weil die Religion zur Sittlichkeit wie die allgemeine Idee zur concreten Erscheinung, der Gedanke zu seiner Verwirklichung, das Princip zu seiner Durchführung sich verhält, darum fassen die ältesten Moralitäten ihren Stoff nicht nur in seiner unmittelbaren Beziehung zur heiligen Geschichte, sondern auch den sittlichen Gehalt selbst in seiner allgemeinsten Bedeutung auf, so daß ihre allegorischen Figuren die allgemeinsten sittlichen Begriffe repräsentiren. Und wie allgemach jene Beziehung zur Religion sich abschwächt und zurücktritt, so wird gleichzeitig die Allegorie immer enger und bestimmter, detaillirter, individueller. Statt der allgemeinen sieben Todsünden, die mit den sieben Cardinal-Tugenden (den drei geistlichen und vier weltlichen) die Hauptrolle in den älteren Morals spielen, treten in den späteren Stücken Personificationen ganz bestimmter moralischer Gebrechen und Vorzüge, wie Heuchelei, Ränkeschmiederei, Verläumdung, Freigebigkeit, Großmuth ꝛc. auf. Die moralischen Themata, die abgehandelt werden, rücken immer näher an das gemeine bürgerliche Leben heran; Anspielungen und Hinweisungen auf die socialen Zustände und die politischen und kirchlichen Verhältnisse der Gegenwart werden immer häufiger, die ganze Tendenz immer praktischer, bis zuletzt concrete Gestalten aus dem gemeinen Leben (ein Gastwirth, ein Krämer ꝛc.) unter die allegorischen Figuren sich mischen, und letztere selbst nur noch dem Namen nach allegorische Bedeutung haben. Gerade so ging die Malerei des Mittelalters von dem religiösen Idealismus der Sienesen zum allegorisirenden Realismus Giottos und seiner Schule über; gerade so wurde dieses Allegorisiren immer concreter und individueller, bis es in den Naturalismus der Eyks und der späteren Florentiner sich verlor. —

In den obigen Bemerkungen ist bereits seinen allgemeinen Grundzügen nach der Bildungsgang der Englischen Moralitäten seit ihrem ersten Auftreten zu Anfang der Regierung Heinrichs **VI** bis zum Zeitalter Heinrichs **VIII** angedeutet. Die beiden ältesten der mir zugänglichen gedruckten Moral-Plays, «**the Worlde and the Chylde**» (Welt und Kind), und «**the Morale Play of Every Man**», jenes **1522** gedruckt, aber nach sicheren

Indicien jedenfalls vor 1506 geschrieben (Collier II, 306 f.), dieses erst 1531 gedruckt, aber wahrscheinlich noch älter (nach Collier S. 310 vielleicht schon unter Eduard IV entstanden), sind in Geist und Charakter dem **Castle of Perseverance** nahe verwandt, und erinnern daher noch vielfältig an die Mirakelspiele. **Worlde and Chylde** (in der genannten Ausg. von Dodsley's **Old Plays XII, 309 — 336**) behandelt dasselbe Thema. **Chylde** ist **Humanum genus**, der Mensch, und dessen religiös moralische Lebensgeschichte, wie er, der Welt sich hingebend, von der Wiege bis zum 14. Jahre seinen Bedürfnissen, als Jüngling seiner Lust und Neigung, als Mann unter der Herrschaft der 7 Todsünden, in die Welt hinein lebt, und von **Conscience** (Gewissen) zwar auf einen bessern Weg geführt, aber von **Folly** (Thorheit) bald wieder abgelenkt, die Straße des Verderbens weiter zieht, bis er endlich als Greis, elend, hinfällig, lebensüberdrüßig, von **Perseverance** (Beständigkeit) wieder aufgerichtet, auf des Himmels Gnade hingewiesen, über die 12 Glaubensartikel und die 10 Gebote belehrt, sich schließlich bekehrt, und mit einer ermahnenden Anrede an das Publikum das Ganze schließt, — macht den wesentlichen Inhalt der Darstellung aus. Jede Person beginnt bei ihrem ersten Auftreten mit einer Selbst-Introduction, in der sie das Publicum begrüßt, ihren Namen nennt, und ihre Eigenschaften auseinandersetzt. Der Dialog ist stellenweis, z. B. zwischen **Manhood** und **Folly**, ziemlich gewandt, und nur, wo das Belehren und Predigen beginnt, wird er schleppend. An eigentlicher Handlung fehlt es dagegen hier, wie in den meisten Moral-Plays, gänzlich. Die Sprache ist der der Mysterien noch nahe verwandt, die Versbildung ganz ähnlich, nur freier, die Reime nicht so künstlich verschlungen, die Diction ziemlich fließend. — Noch näher den alten Mirakel-Spielen steht das **Moral-Play of Every Man** (Hawkins I, 35 ff.) oder, wie es im Prolog genannt wird, **the Sommonynge of Every Man** (der Aufruf an Jedermann). Gott in der zweiten Person beginnt hier selbst die Darstellung mit einer Anklage des Menschengeschlechts, das seiner Wohlthaten, seines Leidens und Todes am Kreuze uneingedenk, in weltlicher Lust, den 7 Todsünden ergeben, gedankenlos dahinlebe. Er sendet daher den Tod als Boten aus, um Every-Man (**humanum genus**) zur Rechenschaft vor seinen Thron zu rufen. Der Tod erscheint; vergeblich fleht ihn Jeder-

mann an, ihm noch eine kurze Spanne Zeit zu schenken; der Tod ist unerbittlich. Nun sucht Jedermann wenigstens, sich eine Begleitung auf dem schweren Gange zu verschaffen. Allein alle seine besten Freunde, gute Kammeradschaft, Verwandtschaft, Reichthum, verlassen ihn. Nur «**Good Dedes**» (seine guten Werke) möchte wohl mit ihm gehen, aber sie ist zu schwach und kraftlos, weil sie Jedermann fast hat verhungern lassen. Sie empfiehlt ihn indeß ihrer Schwester **Knowledge** (Erkenntniß). Von dieser belehrt und getröstet wird Jedermann zu dem heiligen Manne **Confession** geführt; hier bekennt er seine Sünden, thut Buße, und wird sodann zu einem Priester geschickt, um das Abendmahl zu empfangen. Zurückgekehrt beginnt er schwach zu werden; im letzten Augenblick verlassen ihn auch noch **Beauty, Strength, Dyscrecyon** und **Five Witts.** Nur **Good Dedes**, unterdessen kräftiger geworden, begleitet ihn; an ihrer Hand geht er zum Tode, und stirbt unter Gebet. Ein Engel erklärt schließlich, er sei in die himmlische «Sphäre» aufgenommen, und der «**Doctor**» als Epilog recapitulirt den Sinn des Ganzen in kurzen, mahnenden Worten. — Das Stück ist wahrscheinlich von einem Geistlichen verfaßt: darauf weisen die hier und da eingestreuten Lateinischen Brocken hin, namentlich aber die lange Lobrede, welche der Geistlichkeit und der Macht der Kirche gehalten wird. Die Allegorie ist, wie man sieht, sehr geschickt durchgeführt, und das Ganze hat in Sprache und Haltung eine gewisse Würde, einen Ernst und eine Eindringlichkeit, an der man leicht erkennt, daß solche dramatische Darstellungen nicht ohne Wirkung auf die sittliche Bildung des Volks gewesen sein dürften. In der Versbildung weicht es von den Mysterien insofern ab, als die größeren Couplets fehlen, und die kurzen Strophen meist zu zwei und zwei, hier und da kreuzweise gereimt sind. Auch ist die Diction reiner und gebildeter. —

Während diese beiden Stücke noch um den ganz allgemeinen Begriff des Guten und Bösen sich drehen und ihn noch ganz von der religiösen Seite auffassen, ist John Skeltons „**Magnyficence, a goodly Interlude**“ etc. (in der angeführten vortrefflichen Ausgabe seiner Werke von A. Dyce **I, 225—311**) bereits ganz speciell gegen die Untugend der Verschwendung gerichtet, oder vielmehr, es ist eine Ermahnung an die Großen und Vornehmen, Maß zu halten und nicht Freigebigkeit und ein freies, nobles

Wesen mit Verschwendung, Willkühr und Zügellosigkeit zu verwechseln. Magnificenz ist ein Prinz von hoher Geburt und großen Reichthümern, der aber in Folge jener Verwechselung der Begriffe, zu der ihn **Fancy** (Einbildungskraft), **Counterfit Countenance** (Heuchelmiene), **Crafty Conveyaunce** (Ränkeschmiederei) und **Courtly Abusyon** (schmeichlerische Verleumdung) verleiten, in Armuth, Elend und Verzweiflung gestürzt, aber von **Good Hope** (Hoffnung), **Redresse** (Abhülfe), **Cyrcumspeccyon** (Umsicht) und **Perseverance** gerettet und in seinen früheren Stand wieder eingesetzt wird. — Collier (II, 325) ist der Meinung, daß das Stück noch unter Heinrich **VII.** verfaßt sein dürfte. Allein nach einer Anspielung auf den Tod Ludwigs **XII.** von Frankreich, die V. **283** f. vorkommt, kann es erst nach **1515**, wahrscheinlich bald nach dem Tode Ludwigs, entstanden sein (Ritson bei Dyce **II, 236**). Es wäre leicht möglich, daß Skelton das Stück nicht ohne besondere Beziehung auf die Neigung Heinrichs **VIII.**, seines Zöglings, zu einem verschwenderischen und ausgelassenen Leben geschrieben hätte. Denn daß es bei irgend einer festlichen Gelegenheit vor dem Könige gegeben worden, kann bei der Stellung Skeltons als **poeta laureatus** (Hofpoet) keinem Zweifel unterliegen. Von den älteren Moralitäten weicht es nicht nur innerlich, durch die specielle Fassung der Moral, durch die vielen Anspielungen auf die Gebrechen der Zeit, durch feinere Bildung, Geist und Witz, sondern auch äußerlich durch die wesentlich veränderte Versbildung ab. Die größeren, künstlich verschlungenen Reim-Couplets der alten Mysterien, die wahrscheinlich noch von ihrem ursprünglich musikalischen Vortrage herrühren und mit der Dichtungsweise der Minnesänger verwandt erscheinen, sind gänzlich verschwunden. Der Dialog bewegt sich meist in zehn- bis fünfzehn-sylbigen Versen mit nebeneinanderliegenden Reimen, die stark an den Alexandriner erinnern; nur an einzelnen monologischen Stellen treten Verse auf im s. g. **Skeltonical metre**, d. h. ganz kurze, fünf bis sechssylbige Strophen mit verschlungenen Reimen, die Skelton in seinen lyrischen Dichtungen fast überall anwendete und in die Englische Literatur eingeführt zu haben scheint. Obwohl nun diese langen Verse, wie die Alexandriner selbst, eben wegen ihrer übergroßen Länge noch etwas Schleppendes haben, so sind sie doch für den Dialog weit geeigneter, als jene völlig undramatischen Reim-Couplets der al-

ten Mirakelspiele. Diese Neuerung in der sprachlichen Gestaltung des Dialogs deutet daher auf einen Fortschritt in der Entwickelung des Sinnes für die dramatische Form und erscheint mir fast eben so wichtig, als der veränderte Charakter, den Skeltons Stück in Beziehung auf die Fassung des Stoffs der Moralitäten an sich trägt.

Skelton scheint auch der Erste gewesen zu sein, der in seinem älteren, bereits 1504 gedruckten, aber verloren gegangenen Moral-Play: **the Nigromansir**, unter die allegorischen Figuren Persönlichkeiten aus dem gemeinen bürgerlichen Leben einmischte: in diesem Stücke eröffnete nicht nur ein Nekromant die Darstellung, indem er den Teufel citirte, sondern es kam auch ein Notar vor als Beisitzer oder Schreiber des Teufels, welcher letztere den Proceß zwischen **Simony** und **Avarice** um den das Ganze sich drehte, zu entscheiden hatte. Den von Skelton eingeschlagenen Weg scheinen andre Moralitäten aus dieser Zeit weiter verfolgt zu haben. In einem derselben, **the Nature of the four Elements**, das Collier (**Hist. II. 319 ff.**) analysirt und das nach einer darin vorkommenden Stelle über die Entdeckung Amerikas um 1517 verfaßt sein muß, tritt ein Schenkwirth auf und zwar nicht mehr bloß als stumme Person; und das Ganze hat den Zweck, die Menschen und insbesondere die Engländer, «welche nur mit Zusammensuchen von Balladen und anderem unnützen Zeuge sich abgäben», von der Nothwendigkeit des Studiums der Philosophie und der Wissenschaften zu überzeugen. Hier ist der moralische Stoff bereits völlig frei behandelt, und die Allegorie erscheint nur wie ein loses, weites Gewand, das halb von der Schulter gefallen, das damit bekleidete Fleisch und Blut des wirklichen Lebens überall erkennen läßt.

Noch einen Schritt weiter in beiderlei Rücksicht geht: «**Hycke Scorner, a Morality, imprinted by Wynken de Worde**», ohne Jahreszahl, aber ohne Zweifel bald nach 1522 gedruckt (Collier **II. 308.** Wieder abgedruckt bei Hawkins **I. 77—111**). Das Stück war sehr beliebt und lange in gutem Andenken beim Volke, indem «Hick Skorners Späße», noch in einer Schrift aus dem Jahre 1589 (angeblich von Th. Nash) erwähnt werden. In der That scheint das Ganze bereits mehr auf Belustigung und Unterhaltung angelegt zu sein als auf

moralische Belehrung. Die Moralität bildet gleichsam nur den Rahmen, in welchem die Darstellung eingefaßt ist. Sie beginnt mit einer Klage **Mr. Pity's** (Mitleid, Milde) über den gesunkenen Zustand des Volks; seine Freunde **Contemplacyon** und **Perseverance** gesellen sich zu ihm und bitten Gott um Besserung. Darauf gehen alle drei aus einander. Diese Scene ist aber nur eine Art von Introduction. Sodann folgen als der eigentliche Kern des Stücks ein Paar Auftritte zwischen **Frewyll** (Willkühr, Belieben), **Imaginacyon** (Einbildung, Gelüste) und **Hycke-Scorner**, die mit geringer Rücksicht auf ihre allegorische Bedeutung ganz wie wilde Wüstlinge aus dem ausschweifenden Zeitalter Heinrichs **VIII.** erscheinen. Sie unterhalten sich scherzend und lachend von ihren Streichen, unter denen Diebstahl und Betrug, namentlich aber Hurerei und Völlerei eine große Rolle spielen, in so cynischer Weise, daß man deutlich erkennt, das Stück war nur für ein Publikum von sehr gemischter Art, vielleicht für die niedrigeren Klassen des Volks bestimmt. Dieses Mittelstück endet mit einem Zank zwischen **Frewyll** und **Imaginacyon**. **Pity** mischt sich hinein und sucht die Streitenden zu versöhnen, wird aber von allen dreien beschimpft und in's Eisen gelegt. So finden ihn seine beiden Freunde, befreien ihn und schicken ihn fort, um seine Beleidiger zu suchen. Indeß kommt ihnen **Frewyll** von selbst in den Wurf. Nach einigem Hin- und Herreden gelingt es ihnen, diesen zu bekehren, und mit seiner Hülfe wird zuletzt auch **Imaginacyon** zum Versprechen der Besserung gebracht. Damit schließt das Stück; Hick Skorner, obwohl er dem Kinde den Namen gegeben, tritt nicht wieder auf. Nur um dieses Schlusses und des Anfangs willen kann das Stück «**a Morality**» heißen. Interessant ist es nicht nur wegen seines vorherrschend volksmäßigen Tones, sondern eben wegen dieses Zurücktretens der moralischen Tendenz, mit welcher merkwürdiger Weise auch die Allegorie gleichmäßig zurücktritt. Hick Skorner kann, wie schon der Name zeigt, kaum noch für eine allegorische Figur gelten; er ist ein individueller Charakter, welcher nur vorzugsweise von Seiten der ihn beherrschenden Schmäh- und Spottsucht (**scorn** heißt im Englischen spotten, höhnen, verachten) dargestellt erscheint. **Frewyll** und **Imaginacyon** sehen ihm ähnlich, wie ein Ei dem andern. Aber auch bei **Pity**, **Perseverance** und **Contemplacyon** ist die Alle-

gorie gleichsam nur die Firma, unter der diese Personen agiren: im Grunde sind auch sie wirkliche Menschen, die wiederum nur vorzugsweise von Seiten jener drei Tugenden charakterisirt erscheinen. Eben darum ist es mir unwahrscheinlich, daß das Stück, wie Collier will, noch unter Heinrch VII. entstanden sein soll. Ich würde es in das Zeitalter Heinrichs VIII. setzen. Dafür sprechen nicht nur ein Paar derbe Ausfälle gegen das sündhafte, unzüchtige Leben der Geistlichen, sondern auch Diction und Versbildung, namentlich jene langen, den Alexandrinern verwandten Verse, die entschieden vorherrschen, was für ein Stück des fünfzehnten Jahrhunderts ohne Beispiel sein würde.

Hick Skorner ist m. E. als Uebergangspunkt anzusehen von den Moralitäten zu Heywoods Interludes, die wiederum eine Lebensstufe in der Entwickelung des Englischen Dramas bezeichnen. Die Regierung Heinrichs VIII. ist für England der Beginn einer neuen Zeit. Ohne uns hier auf eine nähere Charakteristik derselben einzulassen, heben wir nur diejenigen Momente hervor, welche auf die weitere Ausbildung des Dramas unmittelbar einwirkten. Dazu rechnen wir besonders den Lurns, die Prachtliebe und Vergnügungssucht Heinrichs, der wie ein unumschränkter Monarch herrschend, die ganze Macht und Herrlichkeit der in ihm concentrirten Staatsgewalt in der äußerlichsten Weise zur Schau stellte; andrerseits jene eigenthümliche Aufregung des Volks, das, politisch niedergehalten, in Folge der Reformation nach der kirchlich-religiösen Seite hin sich freier und selbstständiger zu bewegen begann, und durch seine rege Theilnahme an den großen kirchlichen Fragen in das öffentliche Leben bedeutsam eingriff. Jene verschwenderische Prunk- und Vergnügungsucht Heinrichs hob zunächst das Schauspielwesen hinsichtlich der äußern Mittel seiner Subsistenz wie hinsichtlich der höheren Geltung, die es in der Werthschätzung der menschlichen Dinge erhielt. Das Beispiel des nachmaligen Richards III, sich eine eigne Schauspielerbande zu halten, war bereits zur Sitte der Englischen Großen geworden. Man nahm eine gewisse Anzahl von Schauspielern in Dienst; welche zu den «Leuten» (Men) des Lords gehörten, sein Wappen und seine Farben trugen, und auf seine Protektion und Vertretung Anspruch hatten, übrigens aber für jede Aufführung besonders bezahlt wurden (20 Schill. von einem Grafen, 10 von einem Baron), — ein Verhältniß, das auch zu Shak-

speares Zeiten noch fortbestand. Unter Heinrich **VII.** werden bereits besondere Schauspielergesellschaften der Herzöge von Norfolk und Buckingham, der Grafen von Arundel, Oxford und Northumberland erwähnt, und führten zu verschiedenen Zeiten Stücke am Hofe auf. Auch kommen gleichzeitig Schauspielertruppen im Dienste einzelner Städte vor, z. B. die Schauspieler von York, Coventry, Lavenham, Chester, Kingsston u. a., welche, da die alljährlichen Mirakel-Spiele noch immer von den Mitgliedern der Zünfte und Innungen selbst gegeben wurden, wahrscheinlich vorzugsweise Moralitäten und Interludes spielten. Heinrich **VII.** hatte selbst zwei Schauspielergesellschaften in seinem Solde, deren jede indeß, wie die allermeisten, nur aus 4 bis 5 Mitgliedern bestand (daher auf alten Drucken von Moral-Plays und Interludes häufig die Anweisung der Verfasser, wie die verschiedenen Rollen unter die Schauspieler zu vertheilen seien, welche und wie viele jeder derselben zu spielen habe). Dem luxuriösen Heinrich **VIII.**, dessen Zusammenkunft mit Franz **I.** (von Shakspeare Akt **I.** Sc. **1.** erwähnt) allein **3000** Pfd. für Costüm und Maskenapparat kostete, wollte indeß eine so geringe Anzahl von Schauspielern nicht genügen. Er veranlaßte nicht nur die Sänger und Singeknaben der königl. Kapelle wie die der kirchlichen Singeschulen von Westminster, St. Pauls und Windsor, als Schauspieler aufzutreten, sondern nahm **1514** noch eine dritte Schauspielergesellschaft in die Dienste des Hofes. Die Kosten für die theatralischen Unterhaltungen, für Masken, **Disguisings** und **Revels** aller Art gingen für jene Zeit ins Ungeheure. Heinrich erhöhte z. B. die Summe, die bis dahin für eine «**Play**» (eine Aufführung) gezahlt ward, von **6** L'. **13** S. **4** P. auf **10** L'. William Cornishe, der Singemeister der Capell-Knaben, erhielt bei einer einzelnen Gelegenheit **200** L.' als Remuneration; und John Heywood hatte (als Hofdramaturg?) ein jährliches Salar von **20** L' neben seinen außerordentlichen Emolumenten. Außerdem ward der **Lord of Misrul** (der Generalintendant sämmtlicher **Sports** oder Spiele) mit gleicher Freigebigkeit noch besonders belohnt. Die Hofleute ließen sich natürlich das Beispiel des Königs zum Muster dienen, und die Schauspielergesellschaften im Dienste einzelner Lords wurden außerordentlich zahlreich. Selbst Klöster und Abteien ermuthigten und beförderten das Schauspielwesen, und ließen in ihren Mauern — hier und da, wie es scheint, unter

Assistenz der Geistlichen selbst — von den Schauspielertruppen Darstellungen geben (so z. B. die Priorei von Dunmow, in deren erhaltenen Rechnungsbüchern von 1532—36 verschiedene Zahlungen an die Schauspieler des Königs und der Grafen von Derby, Exeter und Sussex sich notirt finden. — Collier's Shakpeare I. S. XXXI—XXXVIII).

Diese Hebung und Vermehrung der äußeren Mittel brachte es schon mit sich, daß man auch nach Erweiterung, Ausschmükkung und Vermannichfaltigung des Stoffes trachtete. Das Schauspiel hatte seine bestimmte Stelle unter der Klasse der Lustbarkeiten (**Revels**) erhalten. Je mehr man Unterhaltung und Vergnügen von ihm verlangte, desto mehr stieg das komische Element im Werthe; man wollte sich ergötzen, man wollte lachen: man wollte also komische Scenen sehen. Das Komische aber bewegt sich auf den ersten Stufen seiner Entwickelung naturgemäß stets innerhalb der niedrigeren Schichten der menschlichen Gesellschaft: es tritt anfänglich bis zur Rohheit derb und handgreiflich auf, das Groteske ist sein Lieblingsgewand, die grob komischen Scenen aus dem gemeinen Volksleben sind daher der Stoff, in dem es am liebsten sich ausdrückt. Dazu kam, daß, wie schon angedeutet, das Volksleben im engern Sinne um diese Zeit eine höhere Bedeutung, eine innere Regsamkeit und Lebendigkeit gewann, und das Interesse der Fürsten und Herren in Anspruch nahm. Endlich lag es im allgemeinen Charakter der neueren Zeit, nicht nur dem Idealismus des Mittelalters ein mehr praktisches, weltlich realistisches Streben entgegenzusetzen, sondern auch die herrschenden Ideen, die regierenden Gewalten, die überkommenen Institutionen nach ihrer Berechtigung und Gültigkeit zu fragen, — eine Wendung, die immer zunächst in der Form des Komischen, im Gewande der Parodie und Satire auftritt, weil sie und das Komische dem innersten Wesen nach in Eins zusammenfallen. Denn das Komische ist eben der natürliche Gegensatz gegen jede übertriebene Sublimirung des Geistes, der geschworene Widersacher phantastischer Ideale wie aller Gedanken und Meinungen, die mit der Wirklichkeit im Gegensatz stehen; es ist eben die Betrachtung der gegenwärtigen Zustände und Verhältnisse im Lichte dieses Gegensatzes. Es lag aber auch im Charakter der neueren Zeit, gegen die verfallenden Institutionen des Mittelalters, gegen den Feudal-Staat und die Hierarchie wie überhaupt gegen

das exklusive, mechanisch gewordene Corporationswesen, in welchem der einzelne, lebendige Mensch nur wie das todte Glied einer Maschine verbraucht wurde, das Princip der Individualität, das Recht der lebendigen, concreten Persönlichkeit geltend zu machen. Heinrich **VIII.** war ein Fürst, der als Mensch wie als König auf der äußersten Spitze dieses Gegensatzes stand: ganz seinen Launen und persönlichen Gelüsten folgend, schonte er weder die hergebrachten Ansprüche der Kirche noch die rechtlichen und politischen Institutionen des Staats, weder willkührliche Anmaßungen noch wohlbegründete Rechte. Auch dieser Gegensatz gegen den Geist des Mittelalters trat zunächst unter der schützenden Hülle des Komischen auf.

Allen diesen Bestrebungen, Wünschen und Bedürfnissen konnten weder die alten Mirakelspiele mit ihrem beschränkten, sich stets wiederholenden Stoffe, noch die Moralitäten mit ihrem steifen Ernste, ihrer frostigen Allegorie und ihrer weitschichtigen, abstrakten Allgemeinheit Genüge thun. Es bedurfte einer neuen Form, einer neuen Art der Fassung und Behandlung des dramatischen Stoffes. Diese trat auf in John Heywoods Interludes, einer Gattung dramatischer Spiele, denen, wie Collier meint, vorzugsweise der Name Interludes beizulegen sein dürfte, schon um sie von den Moralitäten im engern Sinne zu unterscheiden.

J. Heywood, geboren zu London, nicht ohne höhere Bildung (er studirte in Oxford), aber mehr witzig als gelehrt, befreundet mit manchem ausgezeichneten Manne, wie Sir Thomas More u. A., beliebt bei Heinrich **VIII** und noch mehr bei der katholischen Maria, begann, wie Collier nachgewiesen, um **1520**, als er «**Player on the Virginals**» (Spinett) am Hofe Heinrichs war, für die Bühne zu schreiben, obwohl sein ältestes, nothwendig vor dem Tode Leo's **X** (**1521**) verfaßtes **Play between the Pardoner and the Friar etc.** erst **1533** gedruckt wurde. Diese Stücke erwarben sich großen Beifall bei Vornehm und Gering. Auch war er berühmt wegen seiner witzigen Epigramme, deren er zu hunderten schrieb, und scheint überhaupt seiner Zeit in großem Ansehen als Schriftsteller und Witzbold gestanden zu haben. Dennoch verließ er nach dem Tode der Königin Maria um der Religion willen — er war eifriger Katholik — sein Vaterland, und begab sich nach Mecheln, wo

er 1565 starb (S. Chalmers in d. angef. Ausg. v. **Dodsley's O. P. XII, 45 ff. Collier Hist. II, 385**). Er ist nicht zu verwechseln mit seinem Sohne Jasper Heywood, der seit 1559 mehrere Stücke des Seneca in Englischer Uebersetzung und einige Gedichte herausgab, noch mit dem späteren Thomas Heywood, dem beliebten, populären Dramatiker zur Zeit Shakspeares.

Heywoods Stücke, obwohl sie durch einzelne Scenen einzelner Moral-Plays, wie der Hick Scorner, gleichsam vorbereitet waren und insofern wiederum nur als eine Abart der Moralitäten angesehen werden können, schlugen doch zugleich einen ganz neuen Accord an, indem sie plötzlich die allegorische Form und die unmittelbar religiöse und moralische Tendenz gänzlich abwarfen, und sich mitten in den Kreis des gemeinen Volkslebens der Gegenwart stellten. Sie haben große Geistesverwandtschaft mit den besseren Fastnachtsspielen des Hans Sachs (z. B. mit dem «Narrenschneiden», einer einzelnen Scene zwischen einem herumziehenden Arzte, seinem Knechte und einem Kranken). Es wäre daher wohl möglich, daß Heywood von den im funfzehnten Jahrhundert bei unseren Vorfahren so beliebten Fastnachtsspielen, deren Hauptsitz Nürnberg mit seinen Folz und Rosenplüth war, die erste Anregung empfing, wenn er von ihnen auch nur durch Hörensagen Kunde haben mochte. Möglich aber auch, daß seine Interludes unter Französischem Einflusse entstanden. Denn in Frankreich waren, wie einzelne Reste beweisen, bereits im 13. Jahrhundert dramatische Spiele üblich, die nur aus einer einzelnen Scene bestanden, meist Streitsachen, Dispüte, «**Querelles**» zwischen zwei oder drei Personen darstellend, welche die Minstrels bei den Festen der Großen zum Besten zu geben pflegten *), — eine Art dramatischer, oft wohl bloß improvisirter Scherze, welche ohne Zweifel auch die deutschen Joculatoren und Bänkelsänger frühzeitig übten, und aus denen jene Fastnachtsspiele mit der Zeit hervorgingen. Indessen ist hier eben so wenig als bei den Moralitäten (die in Frankreich ebenfalls früher als in England auftreten, und schon in dem obenerwähnten Patent Carls **VI** vom J. **1402** unter den **Comédies**

*) **Le Grand d'Aussi: Fabliaux, ou Contes, Fables et Romans du XII et XIII Siècle. Par. 1829. II, 201 f. Monmerqué et Michel** a. a. O. S. 208 ff.

pieuses neben den Mysterien genannt werden) eine fremde Einwirkung historisch nachweisbar.

Dennoch bleibt die große Aehnlichkeit der dramatischen Productionen Heywoods theils mit jenen Streitscenen der Minstrels theils mit den Deutschen Fastnachtsspielen, die ebenfalls am liebsten Marktzänkereien und Proceß-Streitigkeiten darstellten, auffallend. So ist Eines seiner Interludes nur ein Gespräch zwischen John, James und Jerome über die Streitfrage, ob ein Narr oder ein weiser Mann der glücklichere sei. Von dieser Gattung hat sich nur dieß eine Beispiel handschriftlich erhalten (eine Analyse und einzelne Stellen davon bei Collier a. O. II. 393 f.). Aber auch seine übrigen Stücke bestehen nur aus einer oder einem Paar einzelner Scenen von ähnlichem Gehalte, und bekommen nur dadurch ein mehr dramatisches Gepräge, daß sie zugleich die agirenden Personen meist sehr scharf und treffend charakterisiren, auch wohl durch das Intermezzo einer Prügelei oder dergl. ein Stückchen Action mit in den Kauf geben. Das schon erwähnte «**Mery-Play between the Pardoner and the frere, the curate and neybour Pratte**» (**Imprint. at Lond. etc. 1533**, Collier **II. 386** f.), dreht sich um einen doppelten Streit, zunächst zwischen einem Bettelmönch und einem Ablaßkrämer, denen der Gebrauch einer Kirche, jenem zur Haltung einer Predigt, diesem zur Ausstellung seiner Reliquien, also, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, beiden im Grunde zum Mißbrauche der Geldschneiderei, von dem betreffenden Geistlichen (**Curate**) überlassen ist, und die beide gleichzeitig erscheinen, ihre Reden beginnen, aber bald vom Wettkampfe der Lungen zum Kampf der Arme und Fäuste übergehen; — demnächst zwischen diesen beiden und dem Geistlichen, der, vom Lärm herbeigezogen, die Kämpfenden auseinander zu bringen sucht, und da ihm dieß nicht gelingt, den Nachbar Pratte zu Hülfe ruft. Letzterer wirft sich auf den Ablaßkrämer, der Geistliche auf den Bettelmönch; allein die beiden Ruhestörer sind ihnen zu stark, und anstatt sie, wie sie vorhaben, in den Stock legen zu können, müssen Pratte und der Geistliche nach einer gründlichen Schlägerei froh seyn, die Sache friedlich beizulegen, indem sie ihren Gegnern freien Abzug gewähren. Damit endet das Spiel. Die Pointe des Ganzen liegt in der satirischen Tendenz gegen den Unfug, den die Ablaßkrämer und Bettelmönchsorden unter dem

Vorwande der Religion und dem Schutze der Kirche trieben; die Betrügereien, die Kniffe und Pfiffe, durch die sie ihren Zweck, Geld und wieder Geld, zu erreichen suchten, werden durch die Vorwürfe, die sich ihre Repräsentanten gegenseitig machen, offen dargelegt und scharf gegeisselt. Aehnlich in Charakter und Tendenz ist «the Play called the Four PP. A new and very merry Interlude of a Palmer, a Pardoner, a Potycary and a Pedler. Made by John Heywood. Impr. at Lond. etc. (um 1547, wieder abgedruckt in der neuesten Ausgabe von Dodsley's Old-Plays I. 53 — 103); nur fehlt hier alle Handlung. Das Stück ist ein bloßer Dialog zwischen den vier auf dem Titel genannten Personen. Es beginnt mit einem Streit zwischen dem Palmer (d. h. einem Pilger oder Wallfahrer von Profession, der davon lebt, daß er von einem heil. Orte zum andern zieht, — eine Art Menschen, die damaliger Zeit nicht selten gewesen zu sein scheint) und dem Ablaßkrämer über die Streitfrage, ob es besser sei, durch beständiges Wallfahrten in der Fremde herum oder daheim durch Kaufen von Ablaßzetteln zur ewigen Seligkeit zu gelangen. Diese Controverse bildet gleichsam den rothen Faden, der, nachdem die Conversation dahin und dorthin ausgewichen, immer wieder zum Vorschein kommt. Zuletzt thut der Tabuletkrämer den entscheidenden Ausspruch, daß jede Straße, jede Tugend in ihrer Art zum Himmel führe. Der Größe wie dem Gehalte nach bildet indeß der vom Tabuletkrämer vorgeschlagene Wettkampf im Lügen, obwohl nur als Intermezzo eingeschoben, den dramatischen Kern des Ganzen. Der Apotheker und der Ablaßkrämer erzählen die wunderbarsten, unglaublichsten Geschichten, jeder aus seiner Sphäre. Allein der Wallfahrer trägt den Sieg davon durch die gleichsam nur gelegentlich hingeworfene Aeußerung, daß er unter fünfmal hunderttausend Weibern, mit denen er auf seinen Fahrten bekannt geworden, nicht Eine getroffen habe, die nicht sanft und geduldig gewesen wäre. Das sei, rufen die beiden andern unwillkührlich aus, die colossalste Lüge, die sie je gehört hätten. Wortspiele, komische Wendungen, witzige Antithesen, treffende Anspielungen beleben das Gespräch; der Witz fließt im Ganzen so reichlich, daß es nicht zu verwundern ist, daß diese neue Gattung dramatischer Spiele die oft sehr trockenen und langweiligen Moral-Plays älteren Styls ausstach. An satirischen Ausfällen auf die Weiber und

die leidige Arzneikunst der damaligen Zeit, aber auch auf das Unwesen der Ablaßkrämerei und Wallfahrerei fehlt es natürlich nicht: in ihnen liegt vielmehr wiederum die Pointe der ganzen Darstellung. Der Dialog ist vortrefflich geführt, die Diction lebendig, gewandt, fließend, in kurzen Versen mit neben einander liegenden Reimen, die wiederum große Aehnlichkeit haben mit den Versen der Deutschen Fastnachtsspiele. —

Am meisten Action von den drei, noch vorhandenen Heywood'schen Interludes hat «the mery Play between Johan the husbande, Tyb his wife, and Syr Jhan the preest» (gedruckt 1533, Collier II. 389 f.). Indeß dreht sich auch hier alle Handlung um die Bereitung eines Mahles, um Wasserholen und Ausbesserung eines schadhaften Eimers, wozu Johann der betrogene, unter einem schweren Pantoffel seufzende Ehemann von seinem Weibe beordert wird, und endlich wieder um eine Prügelei zwischen letzterem, seinem Weibe und ihrem Galan, dem Priester, wobei Johann natürlich den Kürzeren zieht, aber, da seine beiden Gegner, nachdem sie ihn blutig geschlagen, die Bühne verlassen, sich mit der Einbildung tröstet, er habe sie in die Flucht getrieben. Damit schließt das Stück. Die Action ist sonach auch hier wiederum ohne selbstständigen Gehalt, die Gesprächführung die Hauptsache *).

Trotz dieses großen Mangels involviren Heywoods Interludes doch einen entschiedenen Fortschritt der dramatischen Kunst. Den Mysterien und Moralitäten, die nur das Allgemeine einseitig in der Form der Allgemeinheit, sei es durch typisch gewordene historische Charaktere von symbolischer Bedeutung, sei es durch allegorische Figuren, darstellen, tritt in ihnen der andre Pol aller Kunst,

---

*) Aehnlich in dem «Play of the Wether, A new and very mery interlude of all maner of Wethers (gedr. 1533, Collier II, 391 f.) in welchem Jupiter nicht nur von Phöbus, Saturn, Aeolus und Phöbe, sondern auch von allerlei Sterblichen, einem Gentleman, einem Kaufmann, einem Wasser- und Windmüller 2c. mit Klagen und Wünschen wegen des Wetters bestürmt wird: jeder will es anders haben, bis Jupiter endlich entscheidet, ihre sich widerstreitenden Wünsche sollten nach einander im Wechsel der Jahreszeiten befriedigt werden. Die allegorischen Figuren stellen das Stück in nähere Beziehung zu den späteren, freier gehaltenen Moral-Plays; auch geht es neben der Belustigung auf physikalische Belehrung aus. Im übrigen ist Styl und Charakter derselbe mit den schon charakterisirten 4 Interludes. Diese fünf Stücke ist Alles, was sich von Heywoods dramatischen Productionen erhalten hat.

das Concrete, Individuelle, Persönliche gegenüber; **vis-à-vis** der überwiegenden Herrschaft des Idealen, sei es das religiöse Ideal eines frommen, gottgefälligen Lebens (wie es in den biblischen Geschichten sich abspiegelt), sei es das moralische einer allgemeinen Herrschaft der sittlichen Mächte, macht sich in ihnen die Natürlichkeit des gemeinen wirklichen Lebens in nackter Unmittelbarkeit geltend; der vorherrschenden Tendenz auf religiöse Belehrung und moralische Besserung stellt sich in ihnen das Streben nach Unterhaltung und Erfrischung durch die Productionen der Kunst zur Seite. Zunächst in schroffer Einseitigkeit und Ausschließlichkeit. Heywood erklärt wiederholentlich, er habe nur scherzen wollen, nur auf Zeitvertreib («**to passe the tyme without offence**») sei es abgesehen gewesen; damit entschuldigt er sich, wenn er irgendwie Anstoß gegeben haben sollte. Seine Stücke sind Copieen der individuellsten Wirklichkeit mit Ausschluß der Allgemeinen der Idee. Sie sind Zeichnungen nach der Natur mit Ausschluß aller Idealität, treue Abbildungen einzelner Züge der wirklichen Physiognomie seines Zeitalters ohne alle Verschönerung. So vertreten er und seine Nachfolger gleichsam die Niederländische Schule der Malerei, die Eycks und deren Jünger mit ihren Porträts und ihrem s. g. Naturalismus, von denen das Studium der Natur auch in Italien einen neuen Aufschwung erhielt. Es ist das Formgebende, den Gedanken verkörpernde Princip der Individualität und Naturwahrheit, das in ihnen zuerst mit ausgesprochenster Entschiedenheit auftritt, und durch das alle Kunst erst hindurch muß, ehe sie zum idealen Gedanken die ideale Form zu finden vermag. —

Heywood scheint die neue Gattung, die man gewissermaßen seine Erfindung nennen kann, auch sogleich zur größten Vollkommenheit, deren sie fähig war, gebracht zu haben. Seine Nachfolger wenigstens, nach den wenigen Resten, die sich von dieser Art Spielen überhaupt erhalten haben, zu urtheilen, übertreffen ihn nur in der einen oder andern Beziehung, im Allgemeinen stehen sie hinter ihm zurück. So ist der «**Dialogue — Of gentylnes and nobilyte**», dessen Verfasser wahrscheinlich der Drucker und Buchhändler Rastell (unter Heinrich **VIII.**) war viel zu weitschweifig, steif und langweilig. Ein anderes ähnliches Machwerk unter dem Titel: «**John Bon and Mast Person. Impr. at Lond. by John Day and Willyam Seres**» (s. a.,

wieder abgedruckt in der Form des Originals von **J. Smeeton, Printer, 148 St. Martins Lane**, ebenfalls ohne Jahreszahl, das mir durch die Güte des Herrn Th. O. Weigel aus seiner reichen Sammlung von Werken zur Englischen Literatur-Geschichte mitgetheilt worden), ein Gespräch zwischen einem pflügenden Landmann und einem katholischen Geistlichen über die Bedeutung der Messe und des Frohnleichnamfestes, in welchem John Bon durch seine Fragen, Einwürfe und Gegenbemerkungen besonders die Transsubstantiation angreift und den Priester zuletzt aus dem Felde schlägt, ist dagegen fast zu kurz, jedenfalls ohne alle drastische Lebendigkeit, zu ernst und trocken gehalten *). «**The new Enterlude called Thersytes**», geschrieben im J. **1537** (gedruckt zwischen **1550** und **1563** — Collier **II, 399** ff.) zeichnet sich zwar aus durch ein gewisses Streben nach besserer Abrundung und nach größerer Mannichfaltigkeit des Stoffes, auch tritt die Aktion in selbstständigerer Bedeutung mehr in den Vordergrund; allein an Geist und Witz wie an Gewandtheit in der Führung des Dialogs scheint es Heywood's Interludes nicht erreicht zu haben. Interessant für den Entwickelungsgang des Englischen Dramas ist daher nur ein zwischen **1530** und **1540** erschienenes Stück, auf dem Titel eine Comödie «**in maner of an enterlude**» genannt, «worin sowohl die Schönheit und die guten Eigenschaften wie die Laster und schlechten Seiten der Weiber beschrieben seyen» (Collier Ebend. S. **408** ff.). Hier ist der Versuch gemacht einen ernsten Stoff mit moralischer Tendenz im Style der Heywoodschen Interludes zu behandeln. Zugleich ist es das erste Stück dieser Gattung, das eine Art von Intrigue, eine zusammenhängende, fortschreitende, wenn auch sehr kurze und einfache Handlung enthält, die um die verschmähte Liebe des jungen Calisto zu Melibea, und um die Art und Weise, wie er mit Hülfe einer Kupplerin den Gürtel der Geliebten (das Symbol ihrer Tugend und Unschuld) aus Mitleiden und Unbesonnenheit von ihr selbst er-

*) Nach den Schlußworten des Geistlichen, in denen er bemerkt, daß jetzt Viele auf den alten Weg zurückkehrten, und wo man früher die Messe gehaßt und verachtet habe, da seien „**messe and matins in Latyne**“ wiedereingeführt, muß das Pamphlet, das wohl nie aufgeführt worden, vielleicht gar nicht zur Aufführung bestimmt war, unter Eduard VI. oder unter der katholischen Maria verfaßt sein.

hält, sich dreht, und mit einer moralischen Ermahnung des alten Danio, des Vaters der Heldin, an das Publicum schließt.

Man sieht aus diesem letzten Beispiele, daß die Interludes **à la Heywood** danach trachteten, ihre populären Scenen aus dem wirklichen Leben mit mehr Aktion und einem tieferen, geistig bedeutenderen, allgemein gültigen Gehalte auszustatten. Dieß war ein richtiger Instinkt. Denn es kam jetzt darauf an, die bereits vollständig vorhandenen, aber noch getrennten, gleichsam aus einander gerissenen Elemente des eigentlichen Dramas zu Einem organischen Ganzen zu verbinden. Es kam darauf an, den Idealismus der Mysterien und Moralitäten und die Form der Allgemeinheit, in der sie den Stoff darstellten, mit dem Principe der Individualität und der concreten, naturgetreuen Wirklichkeit, das Heywood ergriffen und einseitig durchgeführt hatte, zu vermitteln; es kam darauf an, den ideellen Gehalt der allgemeinen religiösen und moralischen Weltanschauung an den Thaten und Schicksalen lebendiger, individueller, wirklicher Menschen zur Anschauung zu bringen; es kam darauf an, der Persönlichkeit und der subjektiven Willensfreiheit des Einzelnen zu ihrem Rechte zu verhelfen, ohne den Gedanken einer unmittelbaren göttlichen Weltregierung, den die Mysterien darstellten, und das Princip einer objektiven, in dem Walten allgemeiner sittlicher Mächte begründeten moralischen Nothwendigkeit, welches die Moralitäten vertraten, fallen zu lassen. Kurz sollte es zur Darstellung einer vollen, welthistorischen und damit erst wahrhaft dramatischen Handlung kommen, so mußte die Action, die in den Mysterien wie eine jenseitige göttliche Thatsache, in den Moralitäten als das Ergebniß der allgemeinen sittlichen Zustände und der in ihnen wirkenden moralischen Nothwendigkeit, in Heywood's Interludes zwar als ein freies, aber zufälliges, bedeutungsloses Thun des Einzelnen erschien, alle diese drei Elemente in sich verknüpfen und sich selber als das Resultat ihres wechselseitigen Zusammenwirkens darstellen. —

Jede der drei Formen des Englischen Dramas strebte demgemäß danach, von ihrem Grund und Boden aus der andern beiden Elemente sich zu bemächtigen. Während die Interludes dieß auf dem angegebenen Wege zu erreichen suchten, hielten sich einzelne neu entstehende Mirakelspiele oder doch im Styl derselben verfaßte Stücke seit der Zeit Heinrichs **VIII.** nicht mehr so streng an den biblischen Stoff, sondern behandelten ihn freier und grif-

fen durch allerlei Anspielungen und Digressionen in das Gebiet der gegenwärtigen Geschichte hinüber. Das große Interesse, das die kirchlichen Bewegungen der Zeit in allen Gemüthern erweckten, gab den Anstoß dazu. So sind die vier erhaltenen religiösen Dramen John Bale's (Doktors der Theologie und Pfarrers von Thorndon in Suffolk), die er 1538 außerhalb Englands drucken ließ und die, obwohl er sie theils **Tragedies**, theils **Comedies** mit dem Beisatz «**or Interlude**» nennt, im Styl und Charakter an die alten Mirakelspiele unmittelbar sich anschließen, offenbare Tendenzstücke in der Absicht verfaßt, die Reformation zu fördern und die Mißbräuche der katholischen Kirche zu bekämpfen. Seine «**Tragedy or Enterlude**» unter dem Titel «**God's Promises**» (abgedruckt in der angef. Ausg. v. **Dodsleys O. P. I**, 9—42 und bei Marriott S. 223 ff.) zeigt in einer Reihe von Scenen, wie der Lebensgrund der Menschheit seit Adams Fall bis zur Geburt Christi nicht ihre eigene Tugend und Gerechtigkeit, sondern Gottes Verheißungen, Gottes Langmuth und Gnade gewesen sei; ein Epilog, vom Dichter selbst gesprochen, vertheidigt noch ausdrücklich die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben, und greift die katholische Werkheiligkeit an*). Seine «**Comedy**» **Christs Temtation**, ist dagegen voller Ausfälle gegen das Papstthum, gegen die Fasten, die Bibelentziehung und andre Mißbräuche der katholischen Kirche (Collier **II**, 239 ff.). Es läßt sich annehmen, daß auch seine übrigen dramatischen Productionen, deren eine ganze Anzahl verloren gegangen, desselben Charakters gewesen sein dürften. Diese Richtung scheint auch allmälig die alten volksthümlichen Pageants ergriffen zu haben. 1561 wenigstens führten die Schotten zur Feier der Ankunft Maria Stuarts geistliche Schauspiele auf, in denen sie die schrecklichen Urtheile Gottes gegen die Götzendienerei, den Untergang der

*) Das Stück ist übrigens sehr undramatisch. Jeder der sieben Akte besteht in einer Unterredung Gottes mit einer der Hauptfiguren des A. T., der erste mit Adam, der 2te mit Noah, und so nach einander fort mit Abraham, Moses, David, Jesaias und Johannes dem Täufer. Der Inhalt ist stets derselbe: Gottes Zorn über die immer wieder hervorbrechende Herrschaft der Sünde in Israel, die Fürbitte der Männer Gottes für das sündige Volk und Gottes gnädige Verheißung. Jeder Akt schließt mit dem Gesang einer kirchlichen Antiphone, deren Englische Uebersetzung beigefügt ist. Die Sprache ist zwar würdiger und gebildeter, aber ohne drastische Lebendigkeit.

Rotte Korah, Dathan und Abiram ꝛc. darstellten. Randolph, der damalige Englische Gesandte am Schottischen Hofe, nennt diese Spiele in seinem Berichte «Pageants», und giebt zu verstehen, daß sie vom Hasse gegen den katholischen Gottesdienst ausgegangen, im Grunde ein durchgängiger Angriff auf letzteren gewesen seien (S. Raumer: Beiträge zur neueren Gesch. ꝛc. I, 13). Auch in dem «Pretie new Enterlude, both pithie and pleasant, of the Story of kyng Daryus, beinge taken out of the third and fourth Chapter of the third booke of Esdras» (gedruckt Lond. 1565 — Collier S. 245 f.) finden sich einige starke Schmähreden gegen das Papstthum.

Das letztere Stück deutet zugleich den andern Weg an, welches das religiöse Drama einschlug, um von der h. Geschichte und ihren göttlichen Thaten auf den Boden menschlichen Thuns und Leidens zu gelangen. Man hielt sich eines Theils mehr an das Alte Testament, und behandelte einzelne Erzählungen aus dem historischen Theile desselben, in denen die göttliche That, die göttliche Leitung der irdischen Dinge mehr zurücktrat. So dramatisirt der erwähnte **King Darius** einen einzelnen historischen Zug, der im dritten Buch Esra berichtet wird, und das 1568 gedruckte, wahrscheinlich aber schon zehn Jahre früher verfaßte Stück: «**The Historie of Jacob and Esau, taken out of the XXVII chap. of the first booke of Moses,**» bewegt sich ohne alle göttlichen Eingriffe in die Begebenheiten, ohne Beimischung symbolischer oder allegorischer Figuren, rein in der natürlichen Menschenwelt und der gegebenen historischen Wirklichkeit (Collier a. O. S. 247 ff.). Vermuthlich aber waren auch schon Ralph Radcliffes verloren gegangene Dramen, die er seit 1538 verfaßte und (wahrscheinlich von seinen Schülern) zu Hitchin in dem Refektorium eines aufgelösten Carmeliter-Klosters aufführen ließ, und von denen die meisten ebenfalls alttestamentliche Stoffe, (das Leiden Hiobs, den Brand von Sodom u. s. w.) behandelten (Collier I. 117), in ähnlichem Style gearbeitet. Andrerseits versuchte man, Mirakelspiel und Moralität zu combiniren, indem man historische Stoffe des A. T. mit allegorischen Figuren im Sinne der Moralitäten ausstattete, theils um der einzelnen Geschichte eine allgemeinere sittliche Bedeutung zu geben, theils um durch Einführung des **Vice** mit seinen Späßen und Schwänken den Stoff zu beleben. So treten in dem ange-

führten **King Darius** neben **Vice**, der unter dem Namen **Iniquity** agirt, die allegorischen Figuren der Standhaftigkeit, Gerechtigkeit, Barmherzigkeit ꝛc. auf. Und in einem andern **1561** gedruckten Stücke dieser Art, das die Geschichte der Königin Esther behandelt, spielen neben andern vom Verfasser frei hinzugefügten Figuren nicht nur die allegorischen Charaktere des Stolzes, der Schmeichelei und des Ehrgeizes mit, sondern **Vice** tritt bereits als eigentlicher **Clown** auf oder vielmehr statt des **Vice** erscheint ein Spaßmacher unter dem Namen Hardy-Dardy, auch durch seine Kleidung, wie es scheint, als Narr von Profession markirt, und treibt seine Späße offen und frei ohne alle allegorische Umhüllung (Collier **II, 253** ff.).

Für eine solche Mischung von Mirakelspiel, Moralität und Historie halte ich auch jenes merkwürdige, leider verloren gegangene Schauspiel, das bereits **1528** vor Heinrich **VIII**, dem Cardinal Wolsey, dem französischen Gesandten und andern großen Herren zu Greenwich aufgeführt ward. Es war von John Rightwise, dem Vorsteher der Paulsschule in lateinischer Sprache verfaßt und hatte offenbar den Zweck, die Reformation als ein Werk der Lüge, des Unglaubens und des Aufruhrs darzustellen. Da traten auf: Luther als Mönch und Katharina von Bora, im rothen Atlaskleide und der Tracht der Frauen von Speier; **Religio, Ecclesia** und **Veritas**; die Apostel Petrus, Paulus und Jakobus; ein Redner und ein Dichter, ein Cardinal, der Dauphin von Frankreich und sein Bruder, Lady Friede, Lady Ruhe und Lady Zufriedenheit u. s. w. (Collier **I**, 106 f. dessen Shakspeare **I**, S. **XXXII**). Hatte man auch schon früher in einzelnen Fällen einen historischen Faden dem Stoffe eingewebt, wie z. B. in dem schon unter Heinrich **VII.** entstandenen und **1529** zu Chester wiederaufgeführten Drama, das die Geschichte König Roberts von Sicilien, — wie er wegen seines gotteslästerlichen Stolzes und Uebermuthes durch einen Engel über Nacht seines Throns beraubt, als Narr des den König spielenden Engels dienen muß, nach mannichfaltigen Demüthigungen zu Reue und Buße gebracht, endlich in seine Würde wieder eingesetzt wurde, — zum Gegenstande hatte (Collier **I**, 113 ff.); so war doch hier das Historische ganz legendenartig gefaßt und behandelt. Wurden dagegen, wie in dem oben erwähnten Beispiele, ganz nahe liegende Zeitereignisse auf die Bühne gebracht, so läßt sich

annehmen, daß man sich etwas genauer an das Geschichtliche gehalten haben wird, obwohl ohne Zweifel noch immer weniger die That selbst als das Urtheil des Verfassers, der Eindruck auf die Zeitgenossen, Gedanken und Reflexionen darüber in allegorischem Gewande zur Darstellung kamen. Es war schon viel gewonnen, wenn nur dem historischen Stoffe überhaupt ein Platz im Drama vindicirt wurde.

Danach trachteten offenbar die späteren Moral-Plays. Zunächst betheiligten sie sich in ähnlicher Art, wie die angeführten religiösen Dramen, durch Anspielungen und Digressionen an dem großen Kampfe für und wider die Reformation. So ist das «Enterlude called lusty Iuventus, lyvely describing the fraylty of Youth etc. Impr. at Lond. s. a.,» wahrscheinlich von einem gewissen R. Wever, dessen Namen am Ende des alten Drucks steht, unter Eduard VI. verfaßt (wieder abgedruckt bei Hawkins I, 119—163), im Grunde eine dramatisirte Bekehrungspredigt. Lusty Iuventus wird zweimal von Good Counsell und Knowledge of Gods Veritie durch Citate aus der heil. Schrift und durch Exposition der protestantischen Lehre vom Glauben auf den rechten Weg zurückgebracht, das erste Mal, als er noch unbekannt mit dem Bösen, in Unwissenheit und kindischer Naivität der weltlichen Lust nachjagt, das zweite Mal, nachdem er von Glauben und Tugend wieder abgefallen, durch Hypocrisie und Good Fellowship (welche der Satan aus Furcht, durch die Reformation alle seine Macht zu verlieren, auf ihn gehetzt hat) verführt, sich an Abominable Life, eine Freudendirne, hingegeben hat. Heftige Angriffe auf das Papstthum, auf die Heiligen- und Reliquienanbetung und auf die Werkgerechtigkeit der katholischen Kirche würzen den Dialog. Der Ernst ist indeß zu trocken und der Predigtton des Ganzen zu undramatisch: man merkt die Absicht und man ist verstimmt. Aehnlich im Charakter und Tendenz, nur ausgeführter und dramatisch lebendiger ist «Newe Custome, a new Enterlude no less wittie than pleasant» etc. (gedruckt 1573, wieder abgedruckt in den angef. Ausg. v. Dodsleys O. P. I, 267—208), das zur Zeit des Regierungsantritts Elisabeths verfaßt sein muß. New Custome, oder wie er sich im Laufe der Darstellung selbst nennt, Primitive Constitution ist die Reformation, welche im Bunde mit Light of the Gospels gegen Perverse Doctrine, d. h. gegen

die durch allerlei menschliche Erfindungen, wie Messe, Purgatorium, Papstthum und Ablaß verdorbene katholische Kirche und ihre Bundesgenossen, **Ignorance** und **Hypocrisie** Krieg führt. Um diesen allegorisch dargestellten Kampf dreht sich die Action, bis **Perverse Doctrine** bekehrt, seine Sünden und Irrthümer abschwöret, und mit **Edification**, **Assurance** und **God's Felicity** sich verbündet. Ein Gebet für das Volk, die Kirche und die Königin macht den Beschluß. Das Stück ist merkwürdig nicht nur weil es bereits in Scenen und (drei) Akte eingetheilt erscheint, sondern namentlich wegen der Versbildung. Die Geschichte des Englischen Dramas, wie man aus unserer bisherigen Darstellung schon ersehen haben wird, zeichnet sich aus durch die Gesetzlichkeit und Naturgemäßheit seines Entwickelungsganges, in welchem jede höhere Stufe auf der vorhergehenden ruht, und alle Uebergangspunkte in innerlicher wie äußerlicher Beziehung nicht nur regelrecht eintreten, sondern auch an vorhandenen Beispielen sich bestimmt nachweisen lassen. Diese Gesetzmäßigkeit erstreckt sich selbst über die Versbildung. Die aus kurzen Versen zusammengesetzten, vielstrophigen, künstlich verschlungenen Reim-Couplets der alten Mysterien wurden, wie wir sahen, von den Moralitäten zur Zeit ihrer Blüthe in kurze, meist nur zu zwei und zwei, selten kreuzweis gereimte Verse verwandelt. Sodann traten in Skeltons **Magnificence** und im **Hick Scorner** jene längeren, zum Dialog weit geeigneteren und darum weit dramatischeren Verse auf, in denen wir bereits eine Hinneigung zum Alexandriner erkannten. Diese Richtung wurde weiter verfolgt; und in unserm Stücke erscheint bereits der ausgemachte Alexandriner, die Cäsur in der Mitte, die Reime dicht neben einanderliegend ohne Kreuzung oder Verschlingung, nur freier gehalten, oft um mehrere Sylben zu lang, selten zu kurz. So haben die Verse bereits große Aehnlichkeit mit den in Shakspeares älteren Stücken (**Love's labour's lost** u. A.) vielfach vorkommenden gereimten Zeilen, in denen noch Pater Lorenzo seinen ersten Monolog hält, nur daß sie natürlich bei Shakspeare kunstgerechter gebildet erscheinen.

Dem Streben, mit Hülfe des Dramas die Reformation zu fördern, stellten natürlich die Katholiken Versuche in gerade entgegengesetzter Absicht gegenüber. Das «**Interlude of Youth**» (**Impr. at Lond. by John Waley s. a.** aber nothwendig zwischen

1547 und 1558 entstanden) ist mehr im Style der älteren Moralitäten gehalten und hat im Plan und Charakter viel Aehnlichkeit mit dem **Moral-Play of Every Man.** Nur ist es reicher an Witz und dramatischem Leben, und bekundet seine spätere Entstehung durch mannichfaltige Ausfälle gegen die Reformation und Vertheidigungsreden zu Gunsten des Katholicismus (Collier **II, 313** ff.). Interessanter, weil entschiedener auf sein Ziel losgehend und in die Zeitgeschichte eingreifend, ist ein um dieselbe Zeit (1553) geschriebenes Stück eines ebenfalls unbekannten Verfassers, das Collier im ersten Bande seiner Ausgabe des Shakspeare analysirt (S. **XVIII.** f.). Es führt den Titel «**Respublica**». Der Poet als Prolog erklärt aber ausdrücklich, daß er unter **Respublica** das Englische Reich, unter **Nemesis**, einer Hauptfigur des Stücks, die Königin Maria, unter **People** das Volk von England, unter **Suppression** die Reformation verstehe. Im Gefolge der letzteren befinden sich **Avarice, Insolence** und **Adulation**; **Justitia, Pax, Veritas** und **Misericordia** treten ihnen entgegen; und das Ganze dreht sich um die Klagen des Volks und der **Respublica** über die Reformation, die endlich durch Nemesis bestraft und unterdrückt wird. Hier hat sich bereits die Moralität in allegorische Historie aufgelöst, und die Allegorie erscheint nur noch wie die völlig durchsichtige und damit überflüssige Hülle der Zeittendenzen.

Während diese und ähnliche Moral-Plays den ursprünglichen Stoff der Moralitäten allgemach umzuwandlen und die Gränzen ihres Gebietes zu erweitern strebten, verfolgten andere den Weg, den **Hick Scorner** eingeschlagen hatte, indem sie durch Aufnahme von individuellen Charakteren und komischen Scenen aus dem Volksleben den moralischen Stoff zu beleben, und sich dem eigentlichen Lustspiele anzunähern suchten. Das beste Beispiel dieser Art liefert der von der **Shakspeare-Society** vor kurzem besorgte Abdruck des **1579** erschienenen, aber wahrscheinlich um **1560** verfaßten «**Contract of a marige betweene Wit and Wisdome**» **etc.** (herausg. v. J. O. Halliwell Lond. **1846**). Hier erscheint die Moralität noch mehr als im Hick Skorner nur wie die äußere Einkleidung des Stoffes, zumal da sie sich schon nicht mehr an eigentlich moralische Ideen hält, sondern in's psychologische Gebiet hinüberschweift. **Idleness**, die Stelle des **Vice** vertretend, spielt im Grunde die Hauptrolle, ist aber nur noch dem Namen

nach eine allegorische Figur, in Wahrheit der ehrliche Englische **Clown**, der Narr von Profession, der nur da ist, um Spaß und wieder Spaß zu machen. **Idleness**, (Müßigang, Trägheit), in Verbindung mit **Wantonness** (Wollust), einer Kurtisame, **Miss Fancy** (Laune), einer intriguanten Dirne und **Irksomness** (Verdrießlichkeit), einem mürrischen Raufbold, suchen die Heirath zwischen dem jungen Herrn **Wit** und Dame **Wisdom**, die jenem von Vater und Mutter (**Severity** und **Indulgence**) zur Ehe empfohlen ist, zu hintertreiben. Es gelingt ihnen anfänglich. Aber **Good Nurture** befreit **Wit** immer wieder aus ihren Schlingen, und nachdem letzterer **Irksomness** im Zweikampf überwunden hat, wird schließlich die Hochzeit wirklich vollzogen. Das ist der Inhalt der moralisch-allegorischen Action, das eigentliche Süjet. Dieses aber wird gleichsam unwillkührlich in den Hintergrund zurückgedrängt von denjenigen Partieen, in denen **Idleness** als **Clown**, umgeben von allerlei individuellen Figuren aus dem Volksleben den Angelpunkt bildet. So dreht sich gleich im ersten Akte — (das Stück ist in **10** Scenen und diese in **2** Akte eingetheilt) — die längste Scene um ein Intermezzo zwischen **Idleness** und zwei Dieben (Snatch und Catch): jener als fremder Doctor verkleidet, mit **Wit's** gestohlener Börse in der Tasche, von diesem seinerseits beraubt und in höchst ergötzlicher Weise gehänselt. Der zweite Akt beginnt mit einem ähnlichen Auftritte zwischen **Idleness** und **Search**, dem Constabel, der ihn zu arretiren ausgesandt ist. **Idleness**, in einen Rattenfänger verwandelt, erwidert auf des Constabels Frage, daß er den Schuft, den er suche, wohl kenne, aber nicht wisse, wo er sich gegenwärtig herumtreibe, worauf **Search** ihn bittet, seinen eignen Verhaftsbefehl in den Straßen auszurufen, was er, des Constabels Worte beständig verdrehend, in höchst komischer Weise thut. Nach einer kurzen Begegnung zwischen **Wit** und **Fancy** kommt **Idleness** wieder zum Vorschein, stiehlt einen Suppentopf aus der Haushaltung von **Mother Bee**, und läuft damit fort; **Doll**, die Magd, und **Lob**, der Knecht kommen gestürzt und jammern über den Verlust, bis **Mother Bee** selbst erscheint, und höchst aufgebracht über ihre Nachlässigkeit, beide durchprügelt; endlich bringt **Inquisition** den Dieb mitsammt dem Topf. — Diese Scenen, die, wie man sieht, in gar keinem Zusammenhange mit dem eigentlichen Süjet stehen, sind in ihrer Art vortrefflich; und von ihnen aus angesehen bildet das Stück

den besten Uebergangspunkt zu jenen ganz aus ähnlichen Scenen zusammengesetzten Lustspielen wie **Gammer Gurtons Needle** in denen das moralisch-allegorische Element bereits gänzlich fehlt, und die ziemlich gleichzeitig mit unserm Moral-Play hervorgetreten zu sein scheinen. Die Sprache in letzterem ist fließend und lebendig; nur stellenweis sehr verdorben; der Dialog in den erwähnten Scenen aus dem Volksleben vortrefflich; in der Versbildung ist der Alexandriner unverkennbar, nur in den komischen Partieen, vielleicht um den komischen Effekt zu erhöhen, zu einer lächerlichen Länge ausgedehnt. —

An diese und ähnliche Stücke, in denen das Moral-Play mit dem Interlude **à la Heywood** in ähnlicher Art combinirt erscheint, wie in den oben erwähnten Beispielen Mirakel-Play und Moralität, schließen sich diejenigen Dramen unmittelbar an, in welchen das Verhältniß sich umkehrt, und das eigentliche Süjet in einer Handlung aus dem wirklichen Leben oder der Geschichte besteht, zugleich aber noch allegorische Figuren nebenher mitspielen. Das älteste Beispiel dieser Art ist ein Werk desselben John Bale, von dem wir oben einige Stücke im Style der Mirakel-Plays kennen gelernt haben. Es führt den Titel: «**Kynge Johan**», und wurde zuerst unter Elisabeth aufgeführt, ohne Zweifel aber bereits geschrieben unter Eduard **VI.** Denn es hat augenscheinlich die Tendenz, die Reformation in England zu fördern und vor dem Papstthum zu warnen, indem es die Ereignisse der Regierung Johanns, insbesondere die Anmaßungen des Papstes, den von ihm über das ganze Reich geschleuderten Bannstrahl, die Ermordung des Königs durch die Geistlichkeit u. A., auf die Zustände Englands unter Eduard in unmittelbare Beziehung setzt. Die eingewebten allegorischen Gestalten dienen dazu diese Beziehung zwischen so weit aus einander liegenden Zeiten zu vermitteln und des Autors Absichten in das rechte Licht zu stellen, indem sie zugleich den einzelnen Begebenheiten eine allgemeine Bedeutung zu verleihen suchen. (Herausgegeben ist das Stück neuerdings von Collier für die **Camden-Society.** —) In ähnlicher Art behandelt Nathaniel Woodes' «**exellent new Commedie, Intituled: The Conflict of Conscience**» (gedruckt **1581**, aber ohne Zweifel wenigstens zwanzig Jahre früher entstanden. Collier **II**, 358 ff.) die Geschichte des Italienischen Rechtsgelehrten Franz Spiera. Der Prolog erklärt ausdrücklich,

daß unter der Figur des **Philologus** Franz Spiera gemeint sei, und die Hauptbegebenheiten seines Lebens, sein Uebertritt zur Reformation, der (hier durch **Tyranny, Hypocrisie** und **Avarice**) deshalb gegen ihn eingeleitete Proceß, seine Vorladung vor den «**Cardinal**», seine Vertheidigung, sein Rückfall zum Papstthum (hier als das Werk von **Sensual-suggestion** dargestellt in Folge der Androhungen von Gefängniß und Tortur), endlich seine Reue darüber und sein Selbstmord, bilden den Stoff der Darstellung. —

Einen Schritt weiter in dieser Richtung that Thomas Prestons «**Lamentable Tragedy, mixed ful of pleasant mirth, conteyning the Life of Cambises, King of Persia etc. Impr. at Lond.**» **s. a.** (wieder abgedruckt bei Hawkins **I, 251 — 319**), vermuthlich um **1561** entstanden. Der Verfasser war ein gebildeter Mann, der zu Cambridge studirt hatte. Seine Arbeit ist indeß ein ziemlich rohes Machwerk. Cambyses erklärt im Anfang nach Egypten ziehen zu wollen, und setzt an seiner Stelle zum Regenten den Richter Sisamnes ein. Dieser mißbraucht seine Gewalt, und wird auf Anklage von **Comon Complaint**, unterstützt durch **Proof** und **Triall**, durch den zurückgekehrten König zum Tode verurtheilt. Hierauf begeht Cambyses hinter einander weg alle möglichen Schandthaten, tödtet den Sohn seines Rathsherrn, weil letzterer ihm seine Trunksucht vorwirft, läßt seinen Bruder Smirdis ermorden, weil er angeblich seinen Tod wünscht, heirathet seine bereits verehelichte Stiefschwester wider ihren Willen und läßt sie tödten, weil sie ihn wegen des Brudermordes tadelt, und erscheint zuletzt mit seinem eignen Schwerte (das er sich beim Besteigen des Pferdes in die Seite gerannt) im Leibe, um jammernd zu sterben. Dazwischen sind komische Scenen eingeflochten, in denen drei Raufbolde, eine Kurtisane, ein Paar Bauern und des Einen Frau, an ihrer Spitze **Vice** unter dem Namen **Ambidexter**, ihren plumpen Humor zur Schau stellen, die aber nicht nur mit der Haupt-Action in gar keinem Zusammenhang stehen, sondern statt der Pointe meist in einer Prügelei enden. Das Stück ist nur merkwürdig, weil in ihm die Allegorie schon so weit zurückgedrängt erscheint, daß sie nur noch durch **Vice**, — mehr eine doppelzüngige Bedientennatur als der **Vice** der alten Moralitäten, — und durch allerlei allgemeine Namen vertreten ist, womit Per-

sonen bezeichnet werden, die, weil sie das Volk oder Diener und Nebenfiguren darstellen, ohne individuellen Charakter sind. So treten anstatt der von Sisamnes bedrückten Bürger **Commons Cry** und **Commons Complaint**, statt der Zeugen und des gerichtlichen Verfahrens **Proof** und **Triall**, statt zweier Mörder **Cruelty** und **Murder** (Mord), statt eines armen Bürgers **Small Abilitie**, und statt des Scharfrichters **Execution** auf. Die Moral des Ganzen, die Regeln, die ein guter König befolgen müsse, um seiner Würde gemäß zu leben, setzt der Prolog aus einander. Der Epilog schließt gebräuchlichermaßen mit guten Wünschen **«for our noble Queen.»**

Verwandt in Styl und Charakter ist **«The new Tragicall Comedie of Appius and Virginia etc. By R. B. Impr. at Lond. 1575,»** (wieder abgedruckt bei Dodsley **XII, 341** ff.). Der Verfasser **R. B.** ist bis jetzt nicht zu ermitteln gewesen, das Stück aber ziemlich gleichzeitig mit Prestons Cambyses in den ersten Jahren der Regierung Elisabeths geschrieben (S. die Note a. O. S. **349**). Seinem Inhalte nach ist es ein dürres Gerippe der bekannten Geschichte des Decemvirn Appius Claudius und der Virginia; nur die wesentlichsten Züge sind festgehalten unter vielen Abweichungen im Einzelnen. Appius erscheint sogleich in heftiger Leidenschaft für Virginia und mit dem Plane, sie durch seinen Clienten Claudius, der sie als seine Tochter in Anspruch nimmt, in sein Haus zu bringen. Virginius ist nicht im Felde, Virginia nicht mit Icilius verlobt (letzterer tritt gar nicht auf); alle die kleinen ausmalenden Züge, alle individualisirenden, erst Leben, Licht und Schatten hineinbringenden Nebenumstände fehlen. Nachdem Appius dem Vater ohne Weiteres befohlen, seine Tochter bis zur Entscheidung der Sache ihm zur Obhut zu übergeben, bricht Virginius in die Worte aus:

„O man, o mould, oh mucke, o Clay, o Hell, o hellish hounde
„O false Judge Appius" etc.

und Virginia bittet, sie zu tödten. Dies geschieht hinter der Scene; Virginius geht zu Appius und erzählt ihm, was er gethan. Letzterer ruft die Gerechtigkeit und Vergeltung an, den Mörder zu strafen. **Justice** und **Reward** erscheinen auch wirklich; allein sie verurtheilen im Gegentheil ihn selbst zum Tode; und er wird demgemäß von Virginius abgeführt, tödtet aber, wie Letzterer berichtet, im Gefängnisse sich selber. Sein Helfershelfer

Claudius wird zum Galgen verurtheilt, aber auf Virginius' Fürbitte begnadigt; und nur **Hap-hazard**, «**the Vice**», wird schließlich wirklich gehenkt. Außer **Justice** und **Reward** erscheinen noch die allegorischen Figuren von **Conscience**, **Comfort**, **Rumour**, **Fancy**, **Doctrina** und **Memorie**, ohne aber in die eigentliche Action einzugreifen; die beiden letztgenannten treten am Schlusse nur auf, um der Tugend Virginias ein Denkmal zu errichten. Zwischen ihnen und den historischen Personen bildet **Haphazard** in seiner Doppelnatur gleichsam den Vermittler. Er ist eine Art von Allerwelts-Bedienter, der indeß vorzugsweise im Dienst des Appius zu stehen scheint; zugleich macht er den Clown des Stücks, und spielt mit der ihm ganz gleichgesinnten Dienerschaft des Virginius (**Mansipulus**, **Mansipula** und **Servus**) die plump komischen Scenen ab, die auch hier wieder wie ein ungehöriger, barbarischer Schmuck der Hauptaction angehängt sind. Das Ganze ist nur dadurch ausgezeichnet, daß in den tragischen Partieen der erste, aber freilich verunglückte Versuch zu eigentlich pathetischer Diction gemacht ist, und daß demzufolge die gröbste Komik mit dem übertriebensten, lamentablesten Pathos wechselt. In dieser Beziehung dürfte es, da es (wie die **Stage-Directions** ergeben) sicherlich auf der Volksbühne aufgeführt worden, den ersten Uebergangspunkt zu Kit Marlowe's Tragödien abgeben. Der Vers ist der vierzehnsylbige Alexandriner wie in Prestons Cambyses; doch kommen auch ganz kurze Verse mit Kreuzreimen wie bei Skelton vor.

Nach und nach trat die Allegorie immer mehr aus der Handlung heraus, und verlor sich gleichsam in die Extremitäten, bis zuletzt allegorische Figuren, wie **Revenge** in dem berühmten Hieronimo und der Spanischen Tragödie, oder **Love**, **Fortune** und **Death** in Soliman und Perseda, nur noch als Prolog oder Chorus die Aktion begleiteten.

Ehe jedoch auf diesem Wege und durch solche Stücke, — denen auf Rechnung der Komödie noch **Tom Tiler and his Wife**, **The disobedient Child** von Thom. Ingeland (beide zwischen 1560 — 70 entstanden) und einige andre beigezählt werden können (Collier a. a. O. S. 353 f. 360 f.), — die Moralitäten sich in das eigentliche Drama hinüberzubilden anfingen; ehe die Mirakel-Plays durch Versuche wie Jacob und Esau und andre Stücke ähnlicher Art der Bildungshöhe sich näherten, auf

der George Peele's David und Bethsabe, das älteste bis jetzt bekannte regelmäßige Drama aus der biblischen Geschichte, steht; erhob sich das Lustspiel von den Heywoodschen Interludes aus, mit Hülfe der antiken Vorbilder, in einzelnen Versuchen zu so ausgebildeter Gestalt, daß man in ihnen mit Recht das erste regelmäßige Drama begrüßt hat. Das älteste Stück dieser Art wurde erst im J. 1818 aufgefunden (bis dahin galt **Gammer Gurtons Needle** dafür.) Es rührt von Nicholas Udall her, einem gelehrten Manne der 1540 Vorsteher der Schule von Eton, nachmals der von Westminster war, und 1557 starb (Colliers Shakspeare **I**, S. **XXI** *)). Im Druck erschien es aller Wahrscheinlichkeit nach erst 1566; da es aber bereits 1551 in Wilsons **Rule of Reason** erwähnt wird, so muß es um diese Zeit bereits allgemein bekannt gewesen sein; ja nach einigen darin vorkommenden Anspielungen wurde es vielleicht schon zwischen 1530—40 geschrieben (Collier **Hist. II**, 446 f.). Es führt den Titel **Ralph Royster Doyster**, und der Verfasser nennt es im Prolog selbst «**a Comedie or Interlude.**» **) Ralph Royster Doyster ist der Name des Helden, eines jungen Londoner Gecken voller Anmaßung, Eitelkeit und Selbstgefälligkeit, worin er von **Matthew Merrygreek**, einem Mittelding zwischen Diener, Freund und Vetter, bestärkt wird. Die Intrigue ist sehr einfach. Ralph verliebt sich in **Christian Custance**, eine reiche Wittwe, die aber bereits mit **Gawin Goodluck**, einem Kaufmann, verlobt ist, und versucht während der Abwesenheit ihres Bräutigams auf allerlei Weise ihre Gegenliebe zu gewinnen. Zuerst kommt er selbst, bringt ihr eine Serenade, sucht ihre Dienerinnen zu ge-

*) Daß er 1564 noch am Leben gewesen, wie Collier früher **Hist. I**, 119 annahm, folgt aus dem dafür angeführten Faktum nicht mit Sicherheit.

) Der erste, der den Namen Tragödie und Comödie für dramatische Poesieen gebrauchte, war der erwähnte J. Bale (1538). Vorher bezeichnete man mit Tragödie ein ernstes, im hohen Style geschriebenes, mit Komödie ein heiteres oder in der Sprache des gemeinen Lebens geschriebenes Gedicht, und noch in der letzten Zeit der Elisabeth nannte Churchyard einige Elegieen und Markham ein heroisches Gedicht Tragödie. Interlude war seit Heinrich VII der gebräuchliche Name für jede dramatische Unterhaltung und blieb es bis in die Zeiten Elisabeths hinein. 1574 werden indeß bereits in einer öffentlichen Urkunde **Tragedies, Comedies und **Interludes** (zu denen die **Morals** gerechnet wurden) bestimmt unterschieden.

winnen, und hinterläßt einen Brief, den aber die schöne Wittwe nicht liest. Dann sendet er ihr Geschenke, und schickt Merrygreek hinterdrein, um zu sehen, wie seine Huldigungen aufgenommen werden. Dame Custance erklärt diesem indeß, daß sie ihrem Gawin treu bleiben werde und seinen Herrn herzlich verachte. Darauf versucht Ralph in eigner Person sein Heil, erklärt ihr seine Liebe, wird aber unter Zurückgabe seines Briefs und seiner Geschenke verächtlich abgewiesen. Endlich will er Gewalt brauchen und das Haus stürmen. Allein der treulose Merrygreek verräth seine Absicht — wobei er erklärt, daß er mit Ralph nur zusammenhalte, um seinen Spaß mit ihm zu treiben und ihn lächerlich zu machen, — und letzterer wird von Custance und ihren Mägden schmählich in die Flucht getrieben. Unterdeß hat Gawin Goodluck durch einen unverständigen Diener die Nachricht erhalten, daß Custance ihm untreu geworden und ein Verhältniß mit Ralph eingegangen sei. Daß Mißverständniß wird jedoch nach seiner Rückkehr bald aufgeklärt; und da Ralph durch Merrygreek um Verzeihung bitten läßt, so endet das Stück in allgemeiner Befriedigung und Versöhnnng mit einer Einladung Ralphs zum Hochzeitsessen. Der Epilog, in welchem die Spieler für die Königin, die Kirche und den Adel ihre guten Wünsche aussprechen, muß erst nach der Wiederaufnahme des Stücks unter Elisabeth oder vom Herausgeber des Drucks hinzugefügt sein.

Udall deutet im Prolog an, daß er in seiner Arbeit den Vorbildern eines Plautus und Terenz nachgestrebt habe. Und in der That hat es den Fehler der meisten, unter dem Einfluß der Alten enstandenen Stücke: für die große Einfachheit der Intrigue ist es zu lang, zu arm an Action, zu reich an Reden und Expectorationen. Ohne Zweifel aber wurde Udall zugleich von Heywoods Interludes angeregt, und der Mangel an Action, die Länge der Unterredungen könnte daher auch auf deren Rechnung zu schreiben sein. Auch sprechen dafür die mancherlei Zank- und Streitscenen, an denen das Stück reich ist; ja das ganze Drama ist gleichsam eine ausgeführte Streitscene zwischen dem zudringlichen, halbtollen Ralph und der treuen, tugendsamen Custance. Endlich trägt es auch noch eine leise Beziehung zu den Moral-Plays in sich. Merrygreek ist offenbar der individualisirte **Vice** der Moralitäten: das zeigt seine Neigung zum boshaften Scherz und seine Lust an allerlei Verlegenheiten und Unglücksfällen, in

die er die handelnden Personen (hier besonders Ralph) zu verwickeln sucht. Im Allgemeinen wenigstens gleicht er völlig dem **Vice** in einigen der oben erwähnten Stücke, in denen letzterer auch bereits mehr oder minder individualisirt, zuweilen auch unter einem individuellen Namen neben dem des **Vice** auftritt. — Die Versbildung hat Verwandtschaft mit jenen längeren Versen, welche zum Alexandriner hinneigen, ohne doch eigentlich Alexandriner zu sein, und von denen es mir sehr wahrscheinlich ist, daß sie die Verse des Plautus und Terenz, namentlich des ersteren, in freier Form wiedergeben sollten. Vielleicht richtete sich schon Skelton nach diesen antiken Mustern. Udall dürfte aber vorzugsweise dazu beigetragen haben, daß diese zum Alexandriner überleitende Versgattung auf der Bühne heimisch wurde; er wenigstens handhabt sie durchgängig am consequentesten und geschicktesten.

Obwohl im «**Jack Juggler — a new Enterlude, both wytte and very playsent**» (gedruckt nach den Notizen der **Stationers-Company 1562 — 63**, aber nach inneren Kennzeichen und Andeutungen wenigstens schon unter der katholischen Maria von dem unbekannten Autor geschrieben — Collier **II**, 363 ff.) noch **Vice** unter seinem eignen Namen auftritt, so ist das Stück doch mit demselben Rechte, wie Ralph Royster Doyster, den regelmäßigen Comödien beizurechnen. Der Verfasser erklärt im Prolog selbst, daß es eine Nachbildung von «Plautus' erster Komödie» sei. Der Stoff ist indeß weit einfacher gehalten, und dreht sich um den gelungenen, sehr ergötzlich durchgeführten Versuch Jack Jugglers, des «**Vice**», dem querköpfigen Bedienten eines Mr. Bongrave, Jenkin Careaway, durch Verkleidung in seine Person an seinem eignen Selbst irre zu machen und ihn endlich zu dem Glauben zu bringen, daß er wirklich nicht Jenkin Careaway sei. Daraus entsteht allerlei Unheil für ihn; Dame Coy, an die er von seinem Herrn geschickt war, läßt ihn durchprügeln u. s. w. Schon hieraus ersieht man, daß das Stück ebenfalls unter dem Einflusse der Heywoodschen Interludes und antiker Vorbilder entstanden. Auch die Behandlung des Verses hat Aehnlichkeit mit der Versbildung im Ralph Royster Doyster.

Amphitryo

Ich übergehe den **Misogonus**, ein Stück, das Collier in einer verstümmelten Handschrift entdeckt hat, und das **1560** verfaßt, ohne Zweifel unter denselben Einflüssen entstanden, einerseits

schon durch die durchgängig Lateinisch-Griechischen Namen der handelnden Hauptpersonen wie durch den Charakter der letztern namentlich der beiden Alten (Philogonus und Eupelas) und deren Verhältniß zu ihren Dienern, an die klassische Komödie erinnert, andrerseits aber populärer gehalten erscheint, und Figuren und Scenen aus der niedrigeren Sphäre des Englischen Volkslebens enthält, welche beweisen, daß der unbekannte Verfasser mehr für die große Menge schrieb, als für ein gebildetes Auditorium, für das ohne Zweifel Jack Juggler, wahrscheinlich auch Ralph Royster Doyster ursprünglich bestimmt war (Collier a. O. S. 464 ff.). So bildet es den Uebergang zu John Stills **Gammer Gurtons Needle**, dem bekannten Lustspiel, von welchem man noch bis vor 25 Jahren den Ursprung der regelmäßigen Englischen Komödie her datirte.

Der nachmalige Bischof Still kannte ohne Zweifel die Alten so gut als N. Udall. Auch waren ihm vermuthlich dessen dramatische Versuche wie überhaupt die eben genannten Stücke, — welche um dieselbe Zeit, da Frau Gurtons Nadel zuerst aufgeführt ward (1566 — Collier ebend. S. 444 f.), theils gedruckt, theils neu einstudirt, d. h. wieder aufgewärmt wurden, — nicht unbekannt. Dennoch finden wir in seinem Werke nicht Einen Zug mehr, der an die antike Komödie erinnerte. Es ist durch und durch volksmäßig, sein Boden die niedrigste Schicht des Englischen Volkslebens; seine Hauptfigur ein verschlagener, ränkesüchtiger Bettler; Zank- und Prügelscenen bilden die Hauptpointen. Man darf daher annehmen, daß es sich unmittelbar an die Interludes **à la Heywood** und deren weitere Fortbildung anschließt; nur daß es statt einer bloßen Scene, ein vollständiges Drama ist, das eine durchgeführte Intrigue enthält, und dessen Lebensprincip nicht mehr der Dialog, sondern die Aktion ist. Letztere dreht sich um eine verlorene Nadel, ein Verlust, dessen große Wichtigkeit in ächt komischer Weise ohne weiteres vorausgesetzt und von allen handelnden Personen (bis auf den ganz zuletzt auftretenden Richter) als sich von selbst verstehend anerkannt wird. Die Nadel ist abhanden gekommen, als Frau Gurton, mit dem Flicken der Hosen ihres Dieners Hodge beschäftigt, dieselben rasch bei Seite geworfen, um die Katze vom Milchtopf zu vertreiben. Diese auf unbegreifliche Weise verschwundene Nadel setzt das ganze Gurtonsche Haus zusammt der Nachbarschaft in Verwir-

rung, veranlaßt einen Faust- und Nägelkampf zwischen Frau Gurton und ihrer Nachbarin, Dame Chatte, zieht dem Geistlichen des Kirchspiels, dessen Vermittelung in Anspruch genommen wird, eine Tracht Prügel zu, und droht alle handelnden Personen in einen furchtbaren Injurien-Proceß zu verwickeln. Da endlich legt der Richter (**Bailye**) die Sache dadurch bei, daß er die verschiedenen Lügen, Kniffe und Pfiffe aufdeckt, durch welche Dikon, der «**Bedlam-Beggar**»(d. h. eine Art von Bettlern, die durch angenommenen Wahnsinn Mitleiden zu erregen suchten) die ganze Verwirrung hervorgebracht hat. Zuletzt wird auch noch die Nadel selbst in Hodge's Hosen gefunden. — Man sieht, das Ganze ist eine populäre Posse. Als solche ist das Stück (zuerst gedruckt **1575**, wieder abgedruckt bei Dodsley **II, 6 — 82**) nicht ohne Verdienst. Die Verwickelung wird natürlich eingeleitet, und eben so natürlich gelöst. Die Charaktere, wenn auch einfach und gewöhnlich, sind doch fest und sicher gezeichnet, und bleiben sich selber durchweg getreu. Der Witz ist zwar roh, grotesk und bis zur Handgreiflichkeit materiell, aber keineswegs ohne komische Kraft. Die Sprache giebt durchaus den Volkston bis auf die Dialekt-Unterschiede und die Nüancen des populären Jargon wieder: wie der Witz fällt sie häufig in's Gemeine, ist aber drastisch lebendig, gut dialogisirt und nicht ohne eine gewisse Prägnanz des Ausdrucks. Und ist das erste und nothwendigste Erforderniß des Dramas lebendige Aktion, so steht das Stück, trotz seinen vielen Mängeln in seiner Sphäre doch noch höher als die gleichzeitig hervortretenden, ersten regelmäßigen Tragödien. Der Vers ist im Allgemeinen der lange (vierzehnfüßige) Alexandriner, nur, wie in andern Stücken derselben Zeit, freier gehalten, an kein bestimmtes Maß gebunden, oft zu unmäßiger Länge ausgedehnt. —

Es war natürlich, daß auf einem Volkstheater wie das Englische, die Komödie früher zu dramatischer Ausbildung kam, als die Tragödie. Denn war das Drama, wie unsere Darstellung gezeigt hat, nachdem es von der Kirche sich losgelöst und in die Hände des Volks übergegangen war, eben damit zu einem Elemente der Volksfeste und Volksbelustigungen geworden, so mußte auch das Komische nothwendig das Uebergewicht über das Tragische erhalten, so lange letzteres, statt die Tiefen der Leidenschaft und des Gemüthslebens zu entfalten, noch in dem

trockenen Ernst moralischer Belehrung und Ermahnung aufging. Das Gebiet des Komischen steht dem gemeinen, wirklichen Leben viel näher als das Tragische: komische Scenen sehen wir alltäglich in unserer Umgebung, Tragisches nur sehr selten. Als es daher darauf ankam, das Drama aus der ideellen Sphäre der Mysterien und Moralitäten herauszuheben und ihm mitten im reellen, natürlichen Menschenleben einen Platz zu sichern, als man demgemäß anfing, die Natur zu studiren und die Wirklichkeit abzubilden, gab man diesen Versuchen nothwendig die Form, unter welcher die gemeine Wirklichkeit gemeinhin erscheint, die Form des Komischen, d. h. man begann zuerst das Feld der eigentlichen Komödie anzubauen. Das Tragische konnte erst einen höheren Aufschwung gewinnen und das gleiche Ziel erreichen, nachdem das Drama als Komödie bereits das Reich der Wirklichkeit sich erobert, und von da aus eine regelmäßige Form gewonnen hatte. Je mehr demgemäß das Komische in seiner Entwickelung dem Tragischen vorauseilte, desto mehr Beifall gewann es beim Volke. Daraus erklärt es sich, daß in jenen älteren Dramen, die der Seite des Tragischen angehören, wie im König Cambyses, in Appius und Virginia u. A., ja selbst noch in dem ersten Entwurfe von Marlowe's Tamerlan und den gleichzeitigen Tragödien, sich gemeine komische Charaktere und Scenen beigemischt finden, die, ohne allen Zusammenhang mit der tragischen Aktion, offenkundig nur der Vorliebe des Volkes für die Komödie ihr Dasein verdanken.

In dieser Beziehung zeigt der Bildungsgang des Englischen wie überhaupt des modernen Drama's eine bemerkenswerthe Differenz gegen die Geschichte des Griechischen Theaters: in letzterer erscheint umgekehrt die Tragödie vor der Komödie oder diese wenigstens nicht vor jener zur Reife gelangt. Die Differenz erklärt sich indeß einfach aus den verschiedenen Ausgangspunkten beider. Der Götter- und Heroendienst, aus dem das griechische Schauspiel hervorging, war eine weitverzweigte, den mannichfaltigsten Stoff gewährende Mythologie, in welcher theils die düsteren Thaten einer ringenden, gewaltigen, großartigen Heldenzeit, theils die tiefen, ernsten Gedanken einer eben aufkeimenden geistigen Cultur, in die Form der Geschichte symbolisch eingekleidet waren; das Göttliche erschien überall in menschlicher Gestalt, nur als der ideale Reflex des Menschlichen. Indem dieser Stoff dramatisirt

wurde, mußte er nothwendig die Form des Tragischen annehmen. Die christliche Religion dagegen und ihr Kultus dreht sich um wenige große Thatsachen, deren religiöser Inhalt eine so allgemeine Bedeutung hat, daß er gleichsam die Bande der Geschichte sprengt, indem er alle Menschen, alle Zeiten und Orte umfaßt. Das Göttliche im christlichen Sinne war mit dem Menschlichen nur in der Einen ewigen Gestalt des Heilandes der Welt verbunden: es fehlte die Mannichfaltigkeit der Uebergangsstufen, der Halbgötter und Heroen mit ihren tragischen Thaten und Geschicken. Kurz der Stoff, den die biblische Geschichte gewährte, war theils zu allgemein, theils zu einfach, theils zu wenig That und Handlung. Die Mysterien, welche in natürlicher Weiterbildung zur regelmäßigen Tragödie sich hätten erheben sollen, waren daher einer solchen Entwickelung nicht fähig. Ihr Gebiet mußte erst verlassen, von ihnen erst der Uebergangspunkt zur eigentlichen Menschenwelt gewonnen werden, ehe es überhaupt zum freien, nicht mehr religiösen, sondern künstlerischen Drama kommen konnte. Die Tragödie konnte mithin nicht in gerader Linie aus ihrem ursprünglichen Ausgangspunkte hervorgehen; sie mußte erst in einem weiten Bogen die profane Geschichte umschreiten und mit der heilgen organisch zu verknüpfen suchen, ehe sie zu ihrem Zielpunkte, zum Begriffe der welthistorischen Thatsache als einer eben so sehr göttlichen wie menschlichen That, gelangen konnte. Mit Einem Worte: die christliche Weltanschauung enthielt zwar einen weit tieferen Begriff des Tragischen als die Griechische, aber die christliche Religion gewährte nicht unmittelbar einen genügenden Nahrungsstoff für das Wachsthum der Tragödie. Den Stoff mußte die Tragödie sich gleichsam anderswoher holen und ihn der tiefen christlichen Idee des Tragischen erst assimiliren, um in ihm diese Idee selbst zur adäquaten Erscheinung zu bringen.

Darum gewann ihr die Komödie nicht nur den Vorsprung ab, sondern die Tragödie bedurfte auch mehr als ihre leichtfertigere Schwester des Vorbildes und der Schule der Alten. Die Komödie konnte unmittelbar aus dem Leben schöpfen, und nur hinsichtlich der Form und Composition war ihr eine gute Schule nothwendig; die Tragödie dagegen mußte sich nicht nur ihren Stoff da und dort zusammensuchen, sondern sie musste auch erst lernen, was überhaupt das Wesen des Tragischen sei. Erst bei der Tragödie tritt daher der Einfluß, den das antike Drama auf

die Entwickelung des Englischen Theaters ausübte, mit entschiedener Evidenz hervor. Indessen würde man sich irren, wenn man glaubte, daß Seneca und Euripides die regelmäßige Englische Tragödie gleichsam erzeugt haben, auch nur in dem Sinne, in welchem man sagen kann, daß sie bei der s. g. klassischen Tragödie der Franzosen Vaterstelle vertreten. Der Einfluß des antiken Dramas war in England vielmehr immer nur mitwirkend, es selbst nicht ein allgemeines Modell, sondern nur ein einzelnes Bildungsmotiv, das als solches nicht im Stande war, die volksthümliche Gestalt der dramatischen Kunst zu zerstören, und ihren Entwickelungsgang auf den Abweg einer sclavischen Nachahmung zu leiten. Der substanzielle Lebenskeim des Englischen Dramas blieb die originale, im raschen Gange fortschreitende Geistesbildung der Nation. In diese trat die Reformation wie die Mündigkeitserklärung der Europäischen Menschheit ein. Indem sie gegen den Despotismus des Papstthums, gegen die Verweltlichung, den todten Formalismus und die werkheilige Aeußerlichkeit der katholischen Kirche protestirte, und die im lebendigen Glauben ruhende und vom Evangelium selbst geforderte Freiheit des Geistes, seine Unabhängigkeit von allen bloß äußerlichen, zeitlichen und endlichen Satzungen, und damit seine innere Unendlichkeit proclamirte, erscheint sie selbst nur als das erste und größte Zeichen von dem erwachten Selbstbewußtsein der christlichen Völker. Das epische Festhalten an der Vergangenheit und ihrer Tradition, am Alten und seiner Autorität, das lyrische Träumen von einem idealen Staats- und Kirchenwesen und einer idealen Zukunft seiner Verwirklichung; der epische Drang in die Ferne nach einer äußerlichen Thätigkeit des Einzelnen, das epische Helden- und Ritterleben mit seinen Kämpfen und Irrfahrten, und ihm gegenüber das lyrische Streben nach fester Abschließung in kleinen, gemüthlichen Kreisen und Körperschaften, — diese beiden Richtungen, welche das Mittelalter charakterisiren, waren durchmessen. Die Zeit war von selbst dramatisch geworden. Der Uebergang dazu stellt uns die Blüthe der bildenden Kunst dar, die hervorging aus jener Lust am Schauen, aus jener unwiderstehlichen Sehnsucht, das, was die innerste Seele bewegte, in lebendiger Gestaltung gegenwärtig vor Augen zu haben, an welche, wie wir sahen, die ersten Anfänge der dramatischen Kunst sich anlehnten. Das Drama ist die Poesie der Gegenwart, in welcher Vergan-

genheit und Zukunft sich vereinigen; es ist das Abbild der Geschichte, sofern diese eben so sehr aus der Vergangenheit und ihrer Objektivität, aus dem festen Stoffe des Gewordenen, Bestehenden, als aus der Subjektivität und der freien, flüssigen Selbstbestimmung der Handelnden mit ihren in die Zukunft reichenden Plänen in beständiger Gegenwärtigkeit hervorgeht; es ist die Selbstbespiegelung des Geistes in diesem seinem eignen Werden, in dieser seiner eignen, stets frisch sprudelnden, lebendigen Gegenwart, die ihm der Spiegel der Poesie in ihrer wahren, ewigen Gestalt zeigt; — es ist eben darum der poetische Ausdruck des Selbstbewußtseins, der Erkenntniß des Geistes, welche weiß, daß seine Ausbildung der Zweck des Lebens, seine Geschichte die Geschichte der Welt ist (Vergl. unten Abschnitt **III.**). —

Der Entwickelungsgang des Englischen Dramas bis zu dem Punkte, da es diesen allgemeinen Begriff der dramatischen Poesie zu verwirklichen begann, zeichnet sich unter Anderem auch dadurch aus, daß es mit großer Sicherheit nur so Viel des Fremden aufnahm, als es zur eignen Fortbildung bedurfte, und das Aufgenommene eben so rasch als gründlich sich zu assimiliren wußte. Darum war es ihm nur nützlich, daß jener Einfluß der antiken Kunst und Wissenschaft nicht nur auf die Poesie, sondern auf die ganze Bildung der Nation seit dem sechszehnten Jahrhundert sich mehr und mehr steigerte. Es ward Sitte, die Schüler auf den Schulen und Universitäten in freien Uebersetzungen der alten Dramatiker zu üben. Bald wurden denn auch neben den übersetzten eigene, von ihnen selbst nach antiken Mustern verfertigte Stücke, theils lateinische, theils Englische, in den Hör- und Versammlungssälen aufgeführt. Diese Versuche, in denen sich die jungen Leute ungemein gefielen, kamen allgemach zur Oeffentlichkeit; von den Universitäten gingen die Aufführungen in die Bildungsanstalten der Juristen, in die Gerichtshöfe und Stadthäuser über, und waren bei festlichen Veranlassungen, bei Besuchen der Königin, die gesuchteste Lustbarkeit. In den Jahren 1559—1566 erschienen, wie schon angedeutet, von Jasper Heywod und einigen Anderen sieben Tragödien des Seneca mit Zusätzen in Englischer Uebersetzung, jeder Akt nach alter Sitte mit einem vorausgehenden **Dumb-show** versehen; **1566** wurden die Phönizierinnen des Euripides unter dem Titel Jokaste nach einer Bearbeitung von Gascoigne, Yelverton und Kinwelmarsh aufgeführt; und

wahrscheinlich war schon zur Zeit, als Jack Juggler die Bühne betrat, die Andria des Terenz in's Englische übersetzt und öffentlich *) dargestellt worden (Collier a. O. S. 363. III, 13 f.). Der Nutzen, der daraus der dramatischen Kunst entspringen mußte, leuchtet von selbst ein. Mangel an geregelter dramatischer Form, an kunstgemäßer Composition, an richtiger Würdigung des Tragischen und an Feinheit und Grazie des Komischen, war gerade der Hauptfehler jener aus den Moralitäten und Interludes hervorgegangenen Versuche eines regelmäßigen Dramas. In dieser Beziehung konnte die neuere Kunst und zwar nicht bloß die Poesie, nicht bloß die Tragödie, sondern auch die Komödie, wie die Malerei und Bildhauerei, von der alten unendlich viel lernen und hat viel gelernt. Das Geheimniß der Form aber ist das Letzte und Höchste in aller Kunstübung. Mit Recht glauben wir daher den Zeitpunkt, in welchem unter Einwirkung des antiken Dramas das Englische zur Ausbildung der künstlerischen Form sich zu erheben begann, — ein Fortschritt, der in seinem ersten Keime mit jener Umbildung der Moralitäten und Interludes zu Tragödien und Komödien zusammenfällt, — als den Anfang einer neuen Periode in der Geschichte der Englischen Bühne bezeichnen zu müssen. In diese dritte oder — wenn man Heywoods Interludes als Epoche machend ansieht, — vierte Periode fällt die Entstehung des Shakspeareschen Dramas, und bildet den Gipfelpunkt derselben. Wie sie allmälig diesem Höhepunkte sich näherte, wird daher nun noch etwas näher von uns darzuthun sein.

Zunächst versteht es sich von selbst, daß jener Anfang zu einer kunstgemäßen Gestaltung des Dramas eben nur ein Anfang war. Bei der Komödie haben wir dies bereits angedeutet. In Stücken, wie Ralph Royster-Doyster, Jack Juggler, Misogonus und Gammer Gurtens Nadel, entbehrt die Aktion noch alles organischen Mittelpunktes: sie besteht nur in einer Reihenfolge komischer Scenen, die um die Abspinnung einer einfachen an sich bedeutungslosen Intrigue sich dreht; selbst die äußere Zusammenstellung der Auftritte und der äußere Gang der Handlung ist nicht immer zweckmäßig, hier und da unklar, schleppend, abspringend.

*) Im Jahre 1520 ließ Heinrich VIII. bei einem Hoffeste eine Komödie des Plautus, wahrscheinlich in der Ursprache, aufführen (Collier I, 88.). Dies war das erste leise Anklopfen des Antiken an der Thüre des Englischen Theaters, aber bezeichnender Weise des Hof-Theaters.

Ganz ähnlich und in mancher Hinsicht schlimmer steht es um die ersten regelmäßigen Tragödien. «**The Tragedie of Gorboduc**», oder wie es in der zweiten Ausgabe heißt, «**the Tragedie of Ferrex and Porrex**» (in der dritten heißt es wieder Gorboduc), ein Stück, das von Thomas Sackville, nachmals Baron Buckhorst und Graf von Dorset, Ritter des Hosenbandordens und Lord Schatzmeister von England, in Gemeinschaft mit Thomas Norton, einem Zögling der Universität Oxford, später Solicitor der City von London, verfaßt, am 18. Januar 1562 im Inner-Temple vor der Königin aufgeführt ward, ist das älteste, bis jetzt entdeckte Beispiel einer regelmäßigen Tragödie. Es wurde zuerst 1565 ohne Wissen und Willen der Verfasser gedruckt, und erlebte bald nach einander eine zweite und dritte Auflage, ein Beweis, daß es Beifall gefunden und Aufsehen erregt hatte (wieder abgedruckt in **Dodsleys O. P.** angef. Ausg. **I, 117 – 171**). Das Süjet ist höchst einfach. Gorboduc, König von Brittanien, theilt sein Reich unter seine beiden Söhne, um in Muße seine alten Tage zu verleben. Ferrex, der ältere, fühlt sich dadurch in seinem Erstgeburtsrechte gekränkt, und rüstet gegen seinen Bruder. Porrex, der jüngere, kommt ihm zuvor, überfällt und tödtet ihn. Die Mutter, deren Lieblingssohn Ferrex war, ermordet in der Wuth mit eigner Hand den Brudermörder. Das Volk, darüber empört, bricht in Aufstand aus und tödtet den alten König zusammt der unnatürlichen Mutter. Darauf im letzten Akte thun sich die Fürsten des Reichs zusammen, um die Rebellion zu unterdrücken. Dies gelingt zwar; allein Fergus, Herzog von Albanien, rüstet zugleich gegen die übrigen, um sich des verwaisten Thrones zu bemächtigen. Letztere fassen den Beschluß, diese Anmaßung zurückzuweisen, und — mit einer langen politischen Dissertation des Eubulus (Secretairs des alten Königs) über das Unheil, das dem Staate aus der Theilung des Reichs erwachsen, endet das Stück. — Von allen den blutigen Thaten und großen Ereignisse der ersten Akte sieht man indessen nichts: sie werden alle nur in langen, lamentabeln Erzählungen berichtet. Das ganze Stück besteht überhaupt fast nur aus weitschweifigen, berathenden, viel politische Weisheit auskramenden Reden oder in Klagen über die schrecklichen Begebenheiten, die Verderbtheit der Menschen und die schwere Noth der Zeit. Die ersten vier Akte schließen außerdem regelmäßig mit Ermahnungen und Be-

trachtungen des s. g. «Chorus» (d. h. «vier alter und weiser Männer Britanniens») über die Ereignisse jedes Aktes, in gereimten Stanzen dem Publikum zum Besten gegeben. Die Charaktere sind nur ihren allgemeinen Grundzügen nach angedeutet, ohne alle nähere Entfaltung und Individualisirung. Der König, zuerst ziemlich schwächlich und eigensinnig, zeigt nachher dem verbrecherischen Sohne gegenüber eben so viel Mäßigung als Energie. Die Königin ist von Anfang an in leidenschaftlicher Aufregung, verschwindet aber, nachdem sie zweimal aufgetreten, gänzlich von der Bühne. Ferrex und Porrex sind nur unterschieden durch die größere Heftigkeit und Hitze, die letzterer zeigt. Ebenso sind die Rathsherrn des Königs sich alle gleich; höchstens zeichnet sich Eubulus durch seine größere politische Weisheit aus. Dasselbe gilt von den beiden Parasiten und den vier Herzögen. Letztere treten erst im fünften Akte auf; bis dahin wird nicht einmal ihr Name erwähnt. Und da mit den vier ersten Akten die Geschichte Gorboduc's und seiner Söhne vollkommen beendet ist, so beginnt mit dem letzten im Grunde ein ganz neues Stück, das sich matt im Sande verläuft. Statt einer lebendigen Grundidee ist die Seele des Ganzen der trockene, prosaische Grundsatz der Politik, daß es höchst thöricht und verderblich sei, abzudanken und sein Reich zu theilen. Die Verfasser, voll von politischer Schulweisheit, werfen viel mit allgemeinen Maximen und Sentenzen um sich, hatten aber offenbar nur sehr dunkle Begriffe von dem, worauf es in der Poesie und namentlich beim Drama ankommt. In dieser Beziehung hielten sie sich an die Alten. Das Stück ist offenbar nach dem Muster der Griechischen Tragödie, aber mehr des Euripides oder seines Zerrbildes, des Seneca, als des Sophokles und Aeschylus, geschrieben; das zeigt zur Evidenz die ganze Haltung, Sprache und Composition, insbesondere die Reden des Chorus. Nichts desto weniger ist es sehr unantik. Denn nicht nur, daß von den Regeln des Aristoteles sich keine Spur zeigt, so beweisen auch die jedem Akte vorhergehenden «**Dumb-shows**», die meist in geschickter und sinnreicher Symbolik die Handlung im voraus angeben, daß die Verfasser von der Gestalt des Englischen Dramas sich nicht losmachen konnten oder wollten. Ihr Werk verhält sich zur antiken Tragödie ungefähr wie der s. g. **Blank-verse**, (d. h. der allbekannte jambische Vers, in welchem seitdem die meisten Englischen Dramatiker

so wie Göthe und Schiller und unsere Schauspieldichter geschrieben haben) zum jambischen Senar. Wie jener diesem äußerlich ähnelt, und doch einen so ganz andern Geist athmet, wie er gleichsam dem plastischen Charakter und der ruhigen, alle Bewegungen der Seele mäßigenden Würde des Senars eine freiere, beweglichere, geschmeidigere Form giebt und damit das Drama der weiten plastischen Falten entkleidet, um ihm das pittoreske, enger anschließende Kostüme umzulegen, dessen die Malerei bedarf; gerade so gleicht der Gorboduc nur äußerlich seinen antiken Vorbildern, innerlich ist er gut Englisch, und wenn man will, romantisch gesinnt. Durch die Einführung des Blank-Verses in die dramatische Poesie haben sich die beiden Dichter ein unsterbliches Verdienst erworben. Kein Vers ist geeigneter, die Sprache des Dramas, d. h. die Sprache der That, zu reden und ihr die künstlerische Form, den Schwung der Schönheitslinie, Maaß und Rhythmus der Bewegung zu geben; keiner vermag so geschmeidig allen Wendungen der Aktion sich anzuschließen, keiner so leicht und ungezwungen jetzt in die niedrigsten Ebenen der Prosa hinabzusteigen, jetzt zu den erhabensten Höhen der Poesie sich aufzuschwingen; keiner ist so geschickt, den Dialog der gewöhnlichsten Conversation wie die Monologe der stürmischen Leidenschaft, der zarten, scheuen Empfindung, der intriguirenden Reflexion, in stets wechselndem und doch immer wesentlich gleichem Rhythmus wiederzugeben. Mochten auch Sackville und Norton in ihm nur den jambischen Senar nachbilden und in derjenigen Form wiedergeben wollen, welche die Englische Sprache forderte;—sie handhaben den Blank-Vers, wenn auch noch keineswegs in höchster Vollendung, doch bereits mit einer Fertigkeit, welche seine großen Vorzüge für die dramatische Diction klar in's Licht stellt. Damit ist zugleich schon angedeutet, daß ihr Werk in Beziehung auf Sprache und Diction, welche in der That durchweg gebildet, der Würde des Tragischen angemessen, und hier und da nicht ohne poetischen Schwung erscheint, weit hervorragt über alle Stücke, welche vor 1562 das Gebiet des Tragischen betraten. Dieselbe Würde zeigt die Haltung des Ganzen, die Wahl des Stoffes, die Charakteristik der agirenden Personen wie die Verwickelung und Entwickelung der Handlung. Diese größere formelle Bildung und insbesondere der höhere Begriff des Tragischen, der sich im Ganzen ausspricht, geben ihm eine so hohe Bedeutung, daß sich

nicht nur der Beifall, den es bei den Zeitgenossen gefunden, von selbst erklärt, sondern daß es in der That als Epochemachend in der Geschichte des Englischen Theaters anzusehen ist. Sein Hauptfehler ist eben nur der Mangel an Aktion und kunstgerechter, dramatischer Composition.

Diesen Fehler theilt in vollstem Maaße «**The Tragedie of Tancred and Gismund, compiled by the Gentlemen of the Inner-Temple and by them presented before Her Majestie. Newly revived and polished according to the decorum of those Daies. By R. W.**» (**Lond. 1592**, wiederabgedruckt a. a. O. **II, 167 — 232**). Das Stück wurde, wie aus der Dedication und den Briefen des Herausgebers, Robert Wilmot (S. 158 ff.) erhellt, bereits 1568 von fünf Gentlemen des Inner-Tempel, R. Wilmot an der Spitze, von jedem Ein Akt, verfaßt und vor der Königin aufgeführt. Es hatte Beifall gefunden, und Wilmot, der es handschriftlich aufbewahrte, wurde von verschiedenen Seiten aufgefordert, es in Druck zu geben. So erschien es in der angeführten Ausgabe von 1592, aber «**revived and polished**» **etc.** Die Veränderungen, wie aus einem anderweitig erhaltenen Theile des ursprünglichen Stückes (abgedruckt a. O. S. 160 f) hervorgeht, betreffen nicht bloß, wie Collier meint, die Umbildung der gereimten Verse in Blanc-Verse, sondern in Beziehung auf Sprache und Dialogisirung scheint es gänzlich umgearbeitet, die Eintheilung der Scenen dagegen, die Führung der Aktion, Charakteristik und Composition unverändert geblieben zu sein. Hinsichtlich der Diction muß es daher für ein Werk von 1590 — 92 gelten. In allem Uebrigen ist es dem Gorboduc durchaus verwandt, nur von geringerem Werthe. Obwohl der Stoff aus einer Novelle des Boccaccio entlehnt ist, — das erste Beispiel einer solchen Benutzung der Italienischen Novellendichter, — so ist das Stück doch offenbar nach antikem Zuschnitt gearbeitet. Der Inhalt ist so einfach als möglich: König Tancred will seine Tochter, nachdem sie einmal Wittwe geworden, aus übergroßer Zärtlichkeit nicht wieder heirathen lassen. Gismunda liebt aber den Grafen Guischard, bewilligt ihm eine geheime Zusammenkunft, die in eine fleischliche Vermischung ausartet, und als der König, durch einen höchst unwahrscheinlichen Zufall Zeuge dieser Scene, im Zorn ihren Geliebten hinrichten und sein Herz ihr überbringen läßt, tödtet

sie sich selbst. Der König im verzweifelnder Reue folgt ihrem Beispiel. Von dem Allen sehen wir aber wiederum nichts, sondern erhalten nur ellenlange Berichte. Die Aktion ist = Null. Darum können sich denn auch die Charaktere nicht näher entfalten; Graf Guischard erscheint sogar nur ein einziges Mal auf der Bühne, um einen langen Monolog von Liebe und Schmerz und Wonne zu halten. Nur die Sprache ist wiederum durchweg angemessen und würdig, aber frostig, ohne Pathos, ohne drastische Kraft, mehr lyrisch-elegisch als dramatisch, und in den älteren, ursprünglichen Partieen noch unbeholfener als in der neuen Bearbeitung. Dennoch hat das Stück ein eigenthümliches Interesse. Es zeigt nämlich mehr und entschiedener als der Gorboduc und die **Misfortunes of Arthur**, wovon sogleich die Rede sein soll, ein gewisses Streben nach Verschmelzung des Antiken mit der damaligen genuinen Form des Englischen Dramas, wie es von den Moralitäten und Interludes her sich gebildet hatte. Nicht nur war es ursprünglich in Reimen geschrieben (die indeß mit dem Blanc-Vers denselben Rhythmus und die gleiche Sylbenzahl haben), sondern es treten auch in der neuen Bearbeitung noch allerlei allegorische Figuren zwischen die Handlung. So besteht gleich die erste Scene in einer langen Rede **Cupido's**, in der er, umgeben von **Vain Hope** und **Brittle Joy** auf der einen, von **Fair Resemblance** und **Late Repentance** auf der andern Seite, sich seiner weitreichenden Macht rühmt, und zuletzt erklärt, sie von neuem an Gismunda, ihrem Vater und Geliebten bethätigen zu wollen. Zu Anfang des dritten Akts erscheint er zum zweiten Male, um seine Zufriedenheit über das Gelingen seines Vorhabens auszusprechen; und der vierte Akt beginnt mit einem langen Monolog der Megära, die, von den beiden andern Furien begleitet, ihre Thaten im Hause König Tancreds vorher verkündigt. Diese allegorischen Gestalten sollten wahrscheinlich die **Dumb-shows** vertreten, die hier fehlen. Durch sie tritt das Stück in unmittelbare Beziehung zu späteren Dramen wie Kyds Hieronymo und die Spanische Tragödie. Endlich erinnert es auch insofern an die alten Moralitäten, als mehrfach vom Chorus (bestehend aus vier Jungfrauen Gismunda's), der die ersten vier Akte mit langen lyrischen Betrachtungen schließt, noch außerdem Verse, die aber nicht mitgedruckt sind, gesungen wurden.

Die **Misfortunes of Arthur**, ebenfalls ein Stück, das von acht **Gentlemen of the Gray's Inn** in Scene gesetzt und am 28. Februar 1587 vor der Königin aufgeführt ward, von Thomas Hughes (mit Ausnahme der Introduction und einiger Chöre) verfaßt und in demselben Jahre in Druck gegeben (wiederabgedruckt in den **Five Old Plays, forming a Supplement etc. By J. P. Collier. Lond. 1833** S. 5 — 80), verdient nur noch einer kurzen Erwähnung, theils weil es von neuem zeigt, daß vornehmlich die gelehrten Bildungsanstalten (der Juristen u. A.), ergriffen von der allgemeinen Vorliebe für die Bühne, das neue Bildungselement dem Englischen Schauspiele zuführten, theils weil es beweist, welchen großen Einfluß der Gorboduc auf die Gestaltung dieser antikisirenden Dramen ausübte, theils endlich weil es, ohne Zweifel in Folge einer Rückwirkung von Seiten des Volkstheaters, um eine kleine Stufe höher steht als sein Vorbild, der Gorboduc. Obwohl nämlich auch hier noch die Aktion höchst dürftig ausfällt, und das Ganze wiederum fast nur aus langen, theils lyrisch-elegischen, theils berathenden Reden besteht, aus denen der Chorus nach jedem Akte gleichsam die allgemeine Moral auszieht, so sind diese Reden doch nicht so lehrhaft und schulmeisterlich, sondern drehen sich um lebendige Interessen und gehen unmittelbar von den Leidenschaften und Affekten der handelnden Personen aus. Letztere sind kräftiger gezeichnet; namentlich tritt der Ehrgeiz, die unbezähmbare Herrschsucht, die energische, leidenschaftliche Natur Mordreds scharf und prägnant der beruhigten Heldengröße Arthurs gegenüber. Die Sprache ist nicht bloß eben so würdig und angemessen, sondern auch lebendiger, drastischer; der Blank-Vers freier und gewandter. Auch der Schluß ist besser. Während der Gorboduc in ein mattes Nachspiel, in eine unbestimmte, gar nicht zur Darstellung kommende Zukunft sich gleichsam verflüchtigt, ist hier ein erster, wenn auch schwacher Versuch gemacht, die ganze Aktion auf einen allgemeinen Gedanken zu basiren. Der Geist des von Arthur tief beleidigten und schmählig gemordeten Gorlois, Herzogs von Cornwall, eröffnet das Stück mit dem Berichte dessen, was er erduldet, und mit dem Rufe um Rache; er bleibt gleichsam unsichtbar gegenwärtig, und schließt sodann das Ganze mit Worten der Befriedigung über den Vollzug des Rachewerks und mit einem prophetischen Segen über England und seine jungfräuliche Königin.

Arthurs tragisches Geschick, die Untreue seines Weibes, sein Tod durch die Hand seines Sohnes, dem er selbst den Todesstoß gegeben, erscheint sonach als die Folge einer höheren vergeltenden Macht, einer sittlichen Nothwendigkeit. Nur daß diese Macht gleichsam außerhalb der Aktion steht, und die strafwürdigen Thaten in das Jenseit einer Vergangenheit fallen, über welche der gegenwärtige Arthur in der milden, besonnenen Heldengröße, in der er durchweg erscheint, sich längst erhoben hat.

Mit diesen Versuchen, die Tragödie mit Hülfe der Alten weiterzubilden oder wenn man will, erst zu gründen, gingen Hand in Hand die gleichzeitig auftauchenden Bestrebungen, auf demselben Wege auch die Komödie aus dem gemeinen Volksleben in die höheren Regionen der menschlichen Gesellschaft zu erheben, ihr mehr Feinheit des Witzes, mehr geistigen Gehalt und Eleganz der Form zu verleihen. Wie jene Tragödien ihre Entstehung Festlichkeiten verdankten, welche der Königin und ihrem Hofe gegeben wurden, so war es ohne Zweifel das Hoftheater der Königin, auf welchem die ersten Versuche des feineren Lustspiels an's Licht traten. Wie jene, so scheinen auch diese großen Beifall gefunden zu haben: man fühlte, daß damit einem Bedürfniß begegnet wurde: das allgemein beliebte Schauspiel mußte auch in äußerer, formeller Beziehung sich auf gleiche Höhe mit dem Bildungsstande der Nation zu heben suchen, wenn es fernerhin Lust und Befriedigung gewähren sollte. Besonders berühmt waren ihrer Zeit die beiden Stücke des 1566 verstorbenen Musikmeisters der Königl. Kapellknaben, Richard Edwards, die er unter dem Titel Palämon und Arcitas, und Damon und Pythias, ein Jahr vor seinem Tode verfaßte: ein Zeitgenosse (Th. Twine) nennt den Dichter «die Blume unsers Königreichs und den Phönix unsers Zeitalters.» Das erste ist verloren gegangen; das zweite: **«The excellent Comedie of two the moste faithfullest Freendes Damon and Pithias, newly imprinted etc.** (Lond. 1571) ist in der angeführten neusten Ausgabe von Dodsley's **O. P.** wieder abgedruckt (**1, 180 — 261**). Edwards nennt dasselbe im Prolog **«a tragicall commedie»**, wahrscheinlich weil der Stoff, die bekannte Geschichte von den beiden Freunden und dem Tyrannen Dionys (die Schiller in seiner Bürgschaft benutzte), ein ernstes Colorit hat. Schon die Wahl dieses Stoffes war indeß ein Mißgriff: er ist offenbar zu einfach, zu lyrisch,

zu undramatisch. Dem Stück fehlt daher vornehmlich wiederum die Aktion. Lange Reden zwischen dem Hof-Philosophen Aristippus und dem sykophantischen Parasiten Carisophus über Hofleben, Freundschaft ꝛc., sodann zwischen Damon und Pythias über ihre gegenseitige Liebe, gute Lehren über die beste Regierungsweise, die der Geheime-Rath Eubulus dem Tyrannen vergeblich ertheilt, sodann ein langer Wettstreit der beiden Freunde, wer von ihnen sterben solle, und endlich einige komische Dialoge zwischen den Bedienten Stephano, Jack und Will unter sich und mit Grimm, dem Köhler, füllen mindestens die Hälfte des Stücks aus, ohne mit dem eigentlichen Sujet in der geringsten Verbindung zu stehen; namentlich ist der Wechselgesang zwischen Eubulus und den plötzlich (hinter der Scene) auftretenden neun Musen so wie die Einführung des alten Köhlers und die lange Scene zwischen ihm und den beiden Bedienten bei den Haaren herbeigezogen, um die Zeit zwischen der Abreise und Rückkunft Damons auszufüllen. Gleichwohl sind diese von der Volksbühne entlehnten, im populären Humor gehaltenen komischen Partieen in dramatischer Hinsicht das Beste am ganzen Stücke. Denn im Uebrigen ist es herzlich langweilig mit seinen schönen Redensarten, seinen vielen Sentenzen und seinem Prunken mit klassischer Gelehrsamkeit (nicht nur der völlig überflüssige Aristipp, nicht nur Carisophus, Eubulus, Dionys, sondern selbst Jack und Will werfen mit Lateinischen und Französischen Brocken um sich). Die Sprache ist zwar gebildet, aber ohne Schwung und Elastizität; das Ganze noch ohne Akte und Scenen bewegt sich schwerfällig in den damals gebräuchlichen langen Alexandrinern mit eingelegten Gesängen. — Man sieht, wenn das Drama am Hofe allein seine Stätte gehabt hätte oder unter die Herrschaft des Hoftheaters mit seiner antikisirenden Richtung gekommen wäre, so würde es vermuthlich ein eben so steifes, frostiges, unnatürliches Ding geworden sein als die Französische Tragödie unter Ludwig **XIV.**

Unter den 51 Schauspielen, die nach den Rechnungsbüchern der Hofvergnügungen zwischen **1568 — 80** am Hofe aufgeführt worden und die leider sämmtlich verloren gegangen sind, befinden sich nicht weniger als **18**, welche ihrem Titel zufolge aus der antiken Geschichte und Heroensage entlehnt waren (Collier **II, 24** f.), vermuthlich auch mehr oder minder an antike Muster sich anlehnten. **The History of Error**, die am Neujahrsabende **1577**

gespielt wurde (Ebend. I, 237), war sicherlich eine Nachbildung von Plautus Menächmen (und wahrscheinlich die Basis zu Shakspeares **Comedy of Errors**). Unter diesen Stücken waren ohne Zweifel auch manche Komödien, in Styl und Charakter den angeführten Arbeiten Edwards verwandt. Auch wendete man sich um dieselbe Zeit an das Theater der Italiener, um an ihrer feineren Bildung die rohen Sitten der Englischen Volksbühne abzuschleifen. So übertrug George Gascoigne ein Lustspiel Ariosts, **Gli Suppositi**, unter dem Titel: **The Supposes** ins Englische; es wurde 1566 in Gray's Inn vor der Königin aufgeführt, und erschien noch selbigen Jahres im Druck (wiederabgedruckt bei Hawkins a. O. III, 7 — 86). Da es jedoch nur eine ziemlich treue Uebersetzung des Originals in dessen erster, prosaischer Abfassung ist, so hat es nur geringes Interesse für uns.

Der eigentliche Schöpfer der Hof-Komödie war John Lyly (wie er sich selbst schreibt, oder Lillie, Lilie, Lily, wie sein Name sonst vorkommt). Man nimmt gewöhnlich mit Wood (**Athen. Oxon.** 295) an, daß Lyly um 1553 geboren, 1569 die Universität Orford bezogen, und 1573 daselbst die Würde eines **Bachelor of Arts**, 1575 eines **M. A.** erhalten habe. Sind diese Daten richtig, so muß nothwendig ein anderes Datum falsch sein. Unter den Manuscripten der Harleyschen Sammlung finden sich nämlich zwei Petitionen Lylys an die Königin; in der ersten bittet er um die Belohnung seiner zehnjährigen, in der zweiten seiner dreizehnjährigen Dienste am Hofe, und deutet an, daß diese Dienste im Schreiben von «**Plays**» bestanden, und daß er eine Art von Versprechen erhalten, die Stelle eines **Masters of the Revels** zu bekommen. Beide Bittschriften finden sich in der angef. Ausgabe von **Dodsleys O. P.** (II, 88) abgedruckt, aber ohne Datum. Der Herausgeber der **Old Plays, being a Continuation etc.** (I, 199) und mit ihm Collier (a. O. I, 240) setzen indeß die zweite derselben, ohne den geringsten Zweifel zu äußern, in das Jahr 1579. Danach müsste also Lyly bereits seit 1566 im Dienste der Königin gewesen und wahrscheinlich um dieselbe Zeit Schauspiele für die königlichen **Revels** zu schreiben begonnen haben, könnte mithin unmöglich 1569 als junger Student die Universität bezogen haben. Ich muß es den Englischen Literar-Historikern überlassen, dieses Dilemma, das ihrer sonst so scharfsichtigen Aufmerksamkeit entgangen ist, zu lösen. Vielleicht

leicht beruht die Verwirrung auf einer Verwechselung der Namen, vielleicht ist nur die Jahreszahl **1569** falsch und Lyly erhielt zwar seine Grade **1573** und **1575**, aber erst, nachdem er Oxford verlassen und schon eine Zeitlang in London für die **Revels of the Court** thätig gewesen war. Ich wenigstens neige mich aus mancherlei allgemeinen, theils den Styl und Charakter von Lylys Werken, theils den Bildungsgang des Englischen Dramas betreffenden Gründen zu der Annahme, daß er in der That bereits zwischen **1565** und **1570** für die Bühne zu schreiben angefangen, die uns erhaltenen Stücke indeß größtentheils zu seinen späteren Arbeiten gehören, die er im Druck erscheinen ließ, nachdem ihm sein «**Euphues: The Anatomy of Wit**» **etc.**, — ein in Prosa geschriebenes Pamphlet, das er wenigstens schon **1579**, vielleicht bereits ein oder ein Paar Jahre früher herausgab (Collier **III**, **172**),— einen Namen als Schriftsteller erworben hatte.

Dem sei indeß, wie ihm wolle: jedenfalls haben Lylys Stücke einen bedeutenden Einfluß auf die Gestaltung des Englischen Lustspiels ausgeübt. Sein Hauptverdienst setze ich darein, daß er den Muth hatte, in Prosa zu schreiben. Gascoigne's eben erwähnte Uebersetzung von Ariost's **Suppositi** war zwar ebenfalls bereits in Prosa abgefaßt, — das älteste bisher bekannte Beispiel dramatischer Prosa in England. Allein es war eben nur eine Uebersetzung, die wenig Succeß gehabt zu haben scheint, und Gascoigne überhaupt nicht der Mann, um ein bleibende Einwirkung auf die Literatur auszuüben (Dieß zeigt sein elendes Machwerk «**The Glasse of Government, a tragicall Commedie**». **Collier III, 7**). Man kann daher mit Fug und Recht Lyly als den ersten Anbauer des Feldes der Prosa im Gebiete der Englischen Dramatik betrachten. Die Neuheit dieser Erscheinung, das unbewußte Bedürfniß, das sich in ihr befriedigt fand, ihre Nothwendigkeit zur weiteren Fortbildung der dramatischen Kunst, war m. E. der Hauptgrund, warum seine übrigens affektirte Sprache mit ihren geschraubten Wortwitzen und gekünstelten Gleichnissen einen so großen Anklang fand, daß, wie Blount in einer neuen Ausgabe von **6** Lylyschen Comödien (**1632**) sagt, «alle Damen seine Schülerinnen wurden, und die Hof-Schönheit, die nicht à **la Euphues** sprechen konnte, eben so wenig beachtet wurde, als wenn sie heutzutage nicht französisch parliren könnte», ja, was mehr ist, daß die von ihm angeschlagenen Töne noch in den

besten Komödien Shakspeares nachklingen. Das Englische, das moderne Drama überhaupt mußte in seinem Bildungsgange nothwendig durch die Schule der Prosa hindurch. Die Prasa ist nach der Seite der äußern sprachlichen Form die Vertreterin der compakten Wirklichkeit, des Volkslebens, des äußern Leibes der Geschichte; der Vers repräsentirt den Geist derselben, den Gedanken das ideale Gebiet. Weil das Griechische Drama, bevor es seine höchste Blüthe erreichte, nie die Landstraße der Prosa passirte, sondern stets auf den grünen Wiesen des Rhythmus und Verses spielte, darum blieb sein Fuß so zart, daß es die rauhe Wirklichkeit des historischen Lebens nicht zu berühren wagte; darum behielt es jenen lyrisch idealistischen Charakter, um dessentwillen seine vollendetsten Erzeugnisse gegen das Shakspearesche Drama zurückstehen. Wie in Beziehung auf den Inhalt Ideales und Reales, Seele und Leib, Stoff und Idee sich völlig durchdringen mußten, wenn es zum Drama im höchsten Sinne des Wortes kommen sollte, eben so mußte hinsichtlich der Form des Ausdrucks die alte Scheidung zwischen der Sprache der «seligen Götter» und dem Idiom «der übertägigen Menschen» aufhören. Es mußte ein Mittleres gefunden werden, in welchem gebundene und ungebundene Rede, Poesie und Prosa, sich begegneten, und das eben so fähig war, durch unmerkliche Uebergänge in reine Prosa sich aufzulösen, als in die schwungvollsten, künstlichsten, lyrischbewegten Rhythmen sich überzusetzen. Dieses Mittlere war, wie schon angedeutet, der Blanc-Vers. Zu ihm, der durch einen glücklichen Wurf der Verfasser des Gorboduc bereits einen Platz in der Englischen Tragödie gewonnen hatte, und den lyrischen Rhythmen der alten Mysterien, Moralitäten und Interludes gegenübergetreten war, eroberte Lyly gleichsam das andre Gebiet hinzu, zwischen welchem der Blank-Vers seine Stätte hatte. Nunmehr konnte das Drama jeder Wendung, jedem Gliede seines vielgestaltigen Stoffes auch sofort das passendste sprachliche Gewand umlegen, indem es zwischen Prosa, Blankvers und schwungvollen lyrischen Rythmen beliebig wechseln konnte. Die niedrigsten Auftritte des gemeinen Volkslebens wie die erhabensten Scenen aus den höchsten Regionen der Geschichte, der Witz, die Intrigue, die spielende Conversation der Komödie, die immer nach Prosa verlangt, wie die schwersten, gewaltigsten Ausbrüche des tragischen Pathos hatten ihren geeigneten Ausdruck gefunden, und

ließen sich durch eine geschickte Hand leicht verbinden. Kurz das Drama hatte eine Sprache gewonnen, die, wie sein Inhalt alle Gebiete des Lebens und der Geschichte umfaßte, so alle Töne der Welt wiederzugeben vermochte. —

Bedenkt man, daß Lyly gewissermaßen der Schöpfer der dramatischen Prosa war, so muß man anerkennen, daß er sie bereits mit großer Geschicklichkeit handhabte. Seine Diction strebt wenigstens nach jener Kürze und Prägnanz des Ausdrucks, welche das erste Erforderniß der dramatischen Prosa ist (und von der wir ewig gültige Musterbilder in Lessings Emilia Galotti und Minna von Barnhelm besitzen); seine Dialogisirung ist meist gewandt und lebendig; der Grundton, in welchem die dramatische Prosa sich zu bewegen hat, meist richtig getroffen. Von einem gewissen Gesichtspunkte aus kann man sogar seine Affektation, seine Manierirtheit, seine Schnörkel und Auswüchse verzeihlicher finden. Es war wenigstens natürlich, daß die Prosa bei ihrem ersten Auftreten sich nach allerlei Putz und Zierrathen umsah, um neben ihrer durch Rhythmus und Reim geschmückten Schwester nicht allzusehr zurückzustehen. Will sich das Neue geltend machen, so muß es sich vor allen Dingen bemerklich machen: ohne jene Fehler und Auswüchse würde es vielleicht Lyly'n nicht gelungen sein, der Prosa Bahn zu brechen. Zudem schrieb er für den Hof, an dem eine eitle, gefallsüchtige Königin regierte, der sich durch feine und elegante Bildung **à tout prix** auszeichnen wollte, und dessen Geschmack ohne Zweifel schon lange nicht mehr zwischen Zierlichkeit und Ziererei zu unterscheiden wußte, wie der Beifall, den gerade die Mängel Lyly's fanden, zur Evidenz beweist.

Uebrigens erheben sich Lyly's Dramen nur wenig über die Bildungsstufe der Edwardsschen Komödien. Sie sind (wenn man die Pastorales mit unter die Rubrik des Lustspiels rechnen darf) sämmtlich bloße Hof-Komödien, und unter ihnen «Endymion oder der Mann im Monde» gleichsam die **Court-Comedy par excellence.** Das Stück, dessen älteste bekannte Ausgabe von **1591** datirt (wieder abgedruckt in den **Old Plays, being a Continuation of Dodsley's Collection etc. Lond. 1816. II, 7 — 97**), ist Eine große, ausführliche Schmeichelei gegen Elisabeth-Cynthia (unter letzterem Namen war die Königin nicht nur in Spensers **Fairy Queen** verherrlicht, sondern es war frühzeitig ihr allgemein bekannter Beiname). Ihrer Schönheit, Weisheit und Tugend

beugt sich Alles in Liebe und Verehrung. Sie belehrt nicht nur ihre Hofdamen über das, was gut und schön ist, sondern auch den guten Pythagoras über die wahre Philosophie. Mit einem Kusse löst sie den Zauber, durch welchen Endymion in vierzigjährigen Schlaf verfallen; ihr Wort, die Zusicherung ihrer Gunst macht den unterdeß Ergrauten wiederum zum Jüngling. Um diesen Zauberschlaf, seine Ursache (Treulosigkeit von Seiten Endymions, Eifersucht und Rache von Seiten seiner Geliebten) und seine glückliche Lösung dreht sich vornehmlich die Aktion mit ihrem vierzigjährigen Zeitraume. Cynthia selbst hat von dieser langen Zeit nichts zu befahren: sie bleibt ewig jung und schön. Denn sie ist nicht bloß Königin eines mächtigen Reiches, das ganz wie England aussieht, sondern sie ist zugleich die keusche Diana, und wiederum nicht bloß die Mondgöttin sondern auch der Mond selber mit seiner silbernen Scheibe und seinem ab- und zunehmenden Glanze. In dieser Doppelzüngigkeit, die fortwährend aus der Allegorie in die Wirklichkeit und aus dieser in jene überspringt, schaukelt sich das Stück beständig hin und her, so daß man fast seekrank wird. Im Uebrigen hat es ein trocken ernstes Colorit. Die komischen Partieen, Scenen, in denen ein Paar Bedienten und ein Sir Tophas, ein alberner Prahlhans, die Hauptrolle spielen, stehen außer allem Zusammenhang mit der Haupthandlung. Gleichwohl sind sie trotz ihres oft gesuchten Wortwitzes noch das Gesundeste am ganzen Stücke.

Etwas besser ist «**The pleasant conceited Comedy, called Mother Bombie**» (**Lond. 1594.** Wiederabgedruckt a. O. **I**, 203—286), — ein Intriguenstück, in welchem vier Diener, halb wie Englische Bediente, halb wie Römische Sklaven vom Dichter behandelt, ihre vier thörichten Herren zwar auf eine plumpe und eben so unwahrscheinliche als unmotivirte Weise betrügen, das aber doch mehr dramatisches Leben, mehr selbstständigen Gehalt und eine gewisse Abrundung in der Composition zeigt, während der 1592 im Druck erschienenen Midas (wiederabgedr. ebend. **I**, 294 — 371) geradezu in zwei verschiedene Stücke (Midas von Bachus belohnt, und Midas von Apollo bestraft) auseinanderfällt, und seine Pointe nur durch die Anspielungen und Umdeutungen erhält, durch die Lyly in dem thörichten, unglücklichen Midas zugleich Philipp **II.** von Spanien lächerlich zu machen sucht. Aber auch Mutter Bombie ist, für sich betrachtet, noch

immer ein sehr mittelmäßiges Machwerk, die Composition nur eine äußerliche, mechanische Zusammenfügung verschiedenartiger Elemente, die Erfindung und Charakteristik armselig. Die vier Herren und wiederum die vier Sklaven und wiederum die vier Liebenden sehen sich unter einander so ähnlich, daß man ohne Störung Einen an des Andern Stelle setzen könnte: die Herren eben so thöricht als schwach, die Diener eben so närrisch als spitzbübisch, die Liebespaare eben nur bloße Liebespaare. Alle Personen sprechen dieselbe Sprache, ein mit oft guten, oft gesuchten Wortwitzen, Antithesen, Gleichnissen aufgeputztes Englisch, verbrämt mit allerlei lateinischen Brocken aus den Klassikern: selbst die Bedienten verstehen ihr Latein, und Candius, einer der Liebenden, übersetzt seiner Geliebten die Hauptregeln aus Ovid's **Ars amandi.** — Lyly hat überhaupt nur Wortwitz; der sachliche Witz, die Komik der Charaktere, Situationen, Handlungen und Begebenheiten geht ihm fast gänzlich ab. Sein Witz ist daher ohne dramatische Kraft; sein Begriff des Komischen fällt noch mit dem Lächerlichen, das immer nur am Einzelnen haftet, in Eins zusammen; er hat noch keine Ahnung von einer komischen Weltanschauung. Die eigentliche Handlung in seinen Stücken, die ohnehin in den meisten sehr dürftig ist, läuft daher äußerlich neben dem Komischen her, oft ohne von ihm auch nur berührt zu werden.

Lylys bestes Stück ist gerade dasjenige, das den erhaltenen Ausgaben nach das früheste Datum trägt. Ich meine die «**most excellent Comedie of Alexander, Campaspe and Diogenes. Lond. 1584** (in der oft angef. Ausg. v. **Dodsleys O. P. II, 91—152**). Den Inhalt! bildet die bekannte Geschichte von Alexanders Großmuth und Selbstbeherrschung, mit der er seine Leidenschaft für seine schöne Thebanische Gefangene bezähmt und sie ihrem geliebten Apelles abtritt. Dazwischen hinein spielen allerlei komische Auftritte unter den Bedienten des Apelles und der Philosophen Plato nnd Diogenes; namentlich aber komische Scenen zwischen Diogenes, Alexander und verschiedenen Athenischen Bürgern, welche der Cyniker in seiner bekannten Weise abfertigt. Hier war Lylys Witz an seiner Stelle; denn ein ungewöhnliches Talent für treffende Wortspiele, witzige Wendungen und Antithesen ist ihm durchaus nicht abzusprechen. Obwohl auch hier die komischen Scenen an die Haupthandlung nur äußerlich angehängt

sind, so ist doch eine gewisse innere Verwandtschaft zwischen Diogenes' erstrebter Bedürfnißlosigkeit und Alexanders Selbstbeherrschung nicht zu verkennen. Das Ganze ist sorgfältiger gearbeitet, der Knoten natürlich geschürzt und einfach gelöst. Auch sind die Charaktere mannichfaltiger: Alexander, Hephästion, Apelles, Aristoteles, Diogenes treten als bestimmt unterschiedene Persönlichkeiten aus einander; selbst die drei Bedienten sind gut individualisirt. Die Lateinischen Sentenzen kommen verhältnißmäßig selten vor, Sprache und Witz erscheinen weniger gekünstelt. Vielleicht hatte Lyly von Anfang an dieses Stück mit für die öffentlichen Volkstheater bestimmt: der doppelte Prolog und Epilog zeigt wenigstens, daß es nicht bloß am Hofe, sondern auch in **Black-Friars** aufgeführt wurde; auch ist es frei von höfischen Schmeicheleien und Anspielungen. —

Ich betrachte daher dieses Drama, das offenbar zu Lylys reiferen Arbeiten gehört und das, obwohl wahrscheinlich älter als der erste Druck, in dem es erschien, doch vielleicht jünger als die Mehrzahl der von ihm erhaltenen Stücke ist, als einen der Uebergangspunkte von dem gelehrten, antikisirenden, hofmäßigen Drama zum populären Schauspiele der Volkstheater, oder vielmehr als Einen der Punkte, von welchen die Verschmelzung beider ausging. Ihm zur Seite stelle ich George Whetstone's «**Right excellent and famous Historye of Promos and Cassandra. Divided in Commical Discourses**» etc. **Lond. 1578** (wiederabgedruckt in den **Six old Plays, upon which Shakspeare founded his Measure for Measure etc. Lond. 1779. Vol. I, p. 9 — 108**). Das Stück ist wahrscheinlich um einige Jahre älter als Lylys Alexander und Campaspe. Denn Whetstone bemerkt in der Dedication, daß er es schon vor 1578 verfaßt habe, es jedoch im Wesentlichen unverändert dem Freunde darbiete, da er zu Verbesserungen keine Zeit gehabt. Aus derselben Dedication ergiebt sich, daß der Verfasser sich die Alten zum Muster genommen: denn während er die Englischen Volksschauspiele jener Zeit bitter tadelt, rühmt er Menander, Plautus, Terenz und den Ernst und die Würde der Römischen Bühne. Die häufigen Lateinischen Sentenzen, die Sprache und der Versbau, letzterer abwechselnd zwischen zehn- und vierzehnsylbigen, zum Theil kreuzweis gereimten Alexandrinern (von denen die zehnsylbigen offenbar den jambischen Senar vertreten

sollen), bezeugen dasselbe. Die Wahl des Stoffes dagegen und seine Behandlung bekunden eine entschiedene Hinneigung zu der ungebundenen Mannichfaltigkeit und Abwechselung, welche auf dem Volkstheater herrschte. Das Süjet ist nämlich die Geschichte Angelo's (Promos) und Isabellas (Cassandra), die wir aus Shakspeares Maaß für Maaß kennen. Whetstone hat indeß den reichhaltigen Stoff, den er wie Shakspeare noch mit einem Rahmen von Nebenscenen umgiebt, nicht in Einem Ganzen zu verarbeiten gewußt. Er hat das Stück in zwei besondere Theile getheilt, damit aber den Stoff nur aus einandergerissen: weder der erste noch der zweite Theil bildet für sich ein abgeschlossenes Ganzes. Jener schließt mit dem Befehle des Promos, den Andrugio (Claudio) heimlich hinzurichten, mit dessen Rettung durch den Gefangenwärter, und mit dem Schwur Cassandras, sich und ihren Bruder, den sie für todt hält, zu rächen. Der zweite enthält nichts weiter als die Aufdeckung von Promos' Schandthat, seine Verurtheilung durch den König (der im ersten Theile gar nicht mitspielt) und seine endliche Begnadigung auf Bitten Cassandra's und ihres Bruders. Obwohl das Stück im Ganzen etwas Steifes und Trockenes hat, obwohl die Aktion sich ziemlich schwerfällig fortbewegt, obwohl es sein Verfasser nur wenig versteht, Gefühl, Affekt, Leidenschaft zu zeichnen, obwohl es endlich in seiner moralisirenden Tendenz, mit seinen paränetischen Anreden an das Publicum und seinem Sentenzengepränge, sogar noch an die schulmeisternde Manier der alten Moralitäten erinnert, so zeichnet es sich doch vor den gleichzeitigen Produkten der antikisirenden Schule durch seine reiche, vielgestaltige Aktion, durch größere drastische Lebendigkeit und gewandtere Dialogisirung aus, während es den eigentlichen Volksschauspielen gegenüber ohne Zweifel im Ganzen gebildeter, der Stoff besser gegliedert, die Handlungen besser motivirt, die Charaktere besser gezeichnet waren. —

Von den Volksschauspielen dieser Zeit (zwischen 1570 und 1585), wenn man von den oben erwähnten Ausläufern der Mysterien, Moralitäten und Interludes absieht, ist leider Nichts erhalten. Whetstone charakterisirt sie in der erwähnten Dedication mit folgenden Worten: «der Engländer [im Gegensatz zum Italiener und Deutschen] verfährt in seinen Schauspielen sehr obenhin, rücksichtslos und unordentlich: erst gründet er sein Werk

auf Unmöglichkeiten, dann durchläuft er in drei Stunden die ganze Welt, heirathet, zeugt Kinder, macht sie zu Männern, läßt die Männer Königreiche erobern, Ungeheuer tödten, und holt die Götter vom Himmel und die Teufel aus der Hölle. Und was das Schlimmste ist, das Fundament ist nicht so unvollkommen, als das Bauwerk willkührlich und rücksichtslos: es ist ihnen gleichgültig, wenn das Volk nur lacht, ob es aus Verachtung über ihre eignen Albernheiten lache; sie machen, bloß um Heiterkeit zu erregen, einen Clown zum Genossen eines Königs; in den ernstesten Berathungen lassen sie Narren mitsprechen; ja alle Personen reden dieselbe Sprache, — eine grobe Unziemlichkeit: denn wie eine Krähe die süße Stimme der Nachtigall schlecht nachahmen würde, eben so wenig geziemt dem Rüpel eine gezierte Rede.» Aehnlich urtheilt Stephen Gosson in seiner Schrift gegen das Theater («**Plays confuted in Five Actions.**» **Lond. 1580**), «wo man zuweilen nichts sehe als die Abentheuer eines verliebten Ritters, der aus Liebe zu seiner Herrin von Land zu Land wandere, viele furchtbare Ungeheuer aus braunem Papier erschlage, und bei seiner Rückkehr so wunderbar verändert erscheine, daß er nur an irgend einem Denkspruch in seiner Schreibtafel oder an einem zerbrochenen Ringe oder einem Schnupftuche wieder zu erkennen sei. Geschichtliche Stoffe dagegen werden in einer Art behandelt, daß sie unseren Schatten gleichen, die am längsten sind bei Sonnenauf- und Untergang, am kürzesten zu Mittag: denn die Dichter treiben sie gewöhnlich auf einen Punkt, wo sie am besten die Majestät ihrer Feder in tragischen Reden zeigen, oder die Zuhörer mit Liebesgesprächen lüstern machen können, oder sie malen ein Paar Narren hin, um ihre Lust am Spott und Hohn zu büßen, oder sie flicken ein **Dumb-show** ein, um die Bühne zu füllen, wenn sie gerade leer ist.» Einen andern Punkt hebt Sir Philip Sidney, ein großer Verehrer der Aristotelischen Einheiten, in seiner **Apology of Poetry** (1583) hervor. Nachdem er den Englischen Tragödien und Komödien vorgeworfen; daß sie weder die Gesetze des Anstandes nach einer kunstgerechten Poesie beobachten, nachdem er selbst den Gorboduc, der doch in dieser Beziehung unendlich viel höher stehe als alle übrigen dramatischen Productionen der Zeit, getadelt, daß er die Einheit des Orts und der Zeit verletze, spottet er über die dieser Sorglosigkeit entsprechende Unvollkommenheit der scenischen An-

ordnungen: «Jetzt sehen wir drei Damen sich ergehen um Blumen zu pflücken, und sollen also die Bühne für einen Garten nehmen; allgemach aber hören wir auf demselben Platze von einem Schiffbruche, und sind mithin sehr tadelnswürdig, wenn wir ihn nicht für einen Felsen halten. Da kommt aus dem Hintergrunde hervor ein scheußliches Ungeheuer mit Feuer und Dampf, und die unglücklichen Zuschauer sind genöthigt, denselbigen Ort für eine Höhle zu nehmen; doch mittlerweile stürzen zwei Heere herbei, repräsentirt durch vier Schwerter und Schilde, und welches Herz wollte so hart sein, ihn nicht für ein Schlachtfeld zu halten!» Dann tadelt Sidney wie Whetstone die ungeheure Masse des verschiedenartigsten, Tragisches und Komisches durch einander mischenden, mehrere Menschenalter umfassenden Stoffes, den man in Einem Stücke anhäufe; während Gosson (a. O.) in ähnlichem Sinne bemerkt, «daß man den **Palace of Pleasure** [eine um jene Zeit erschienene große Sammlung von Erzählungen], den goldenen Esel, die Aethiopische Geschichte, den Amadis von Frankreich und die Tafelrunde, so wie Lateinische, Französische, Italienische und Spanische Bühnenwerke bis auf den Grund ausplündere, um die Schauspielhäuser in London mit Stoff zu versehen.» In der That scheint um diese Zeit eine ungeheure Masse von Dramen aller Art producirt worden zu sein, da allein vor dem Hofe, wie schon bemerkt, binnen zehn Jahren (1570 — 80) über funfzig verschiedene Sücke aufgeführt wurden (S. **Extracts from the Accounts of the Revels at Court in the Reigns of Queen Elizabeth and King James I etc. By P. Cunningham. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1842.** S. 13 ff.), welche ohne Zweifel zum großen Theil von der Volksbühne entlehnt waren.

Unter diesen Stücken befindet sich «**The Play of Fortune,**» zuerst gegeben 1573, und «**The History of the Collier,**» 1576 (Ebd. S. 32. 102). Jenes war wahrscheinlich «**The rare Triumphs of Love and Fortune,**» das sich in einem einzigen Exemplare des alten Drucks von 1589 erhalten hat (analysirt von Collier **Hist. III**, 44 ff.); dieses war vielleicht das erst 1662 unter dem Titel «**Grim, the Collier of Croyden or the Devil and his Dame**» im Druck erschienene Stück, welches in die oft erwähnte neuste Ausgabe von **Dodsleys O. P.** (**XI**, 189 — 258) aufgenommen ist, allein seine gegenwärtige Gestalt ohne

Zweifel erst durch eine spätere Hand, vermuthlich durch William Haughton (S. **Henslowe's Diary etc. Ed. by J. P. Collier. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1845 p. 169**), erhalten hat. Nur der eine Bestandtheil des Stücks, die Scene zwischen Grim, dem Köhler, Clack dem Müller, Shorthose dem Pfarrer und Joan der Geliebten Grims, dürften in der ursprünglichen Fassung beibehalten sein, während die beiden andern, die Geschichte des unglücklichen Teufels (der auf die Erde hinaufgeschickt wird, um menschliche Gestalt anzunehmen und zuzusehen, ob denn die Weiber wirklich so schlimm geworden, wie der eben in der Hölle angekommene Malbecco behauptet), und die Liebesgeschichte Honorea's, des Grafen von London Tochter, wohl dem Stoffe nach alt, der Form nach dagegen durchweg umgebildet sein dürften. Vielleicht ist auch das alte in Prosa geschriebene historische Drama: «**The famous Victories of Henry the Fifth. Containing the Honourable Batell of Agin-court** (wiederabgedr. in d. **Six Old Plays etc. II, 319—375**) bereits im Anfang der achtziger Jahre entstanden: da Tarlton darin spielte muß es wenigstens vor dessen Tode (1588) auf der Bühne gewesen sein (**Collier Hist. III, 70**). — Will man es wagen nach diesen drei ohne Zweifel dem Volkstheater angehörigen Stücken und nach den uns erhaltenen ältesten und populärsten Arbeiten eines Kyd, Greene und Peele (dem Hieronimo, der Spanischen Tragödie, Soliman und Perseda, Sir Clyomon und Clamydes —) ein allgemeines Urtheil zu fällen über den Werth, den Geist und Charakter des Englischen Volkstheaters um 1570—85, so wird man die oben angeführten Bemerkungen Whetstones, Gossons und Sidney's im Wesentlichen bestätigen müssen.

In der That kümmerten sich offenbar die Englischen Volksdichter der Zeit nichts um die Regeln des Aristoteles, die, wie wir gesehen haben, nicht einmal von den gelehrten, antikisirenden Dramatikern beobachtet wurden. Sie verfolgten frisch und frei ihre Bahn, indem sie stets nur die im Volke lebendigen Elemente der Bildung aufnahmen, läuterten und verarbeiteten. Ihr Hauptzweck war, das Volk zu fesseln und zu ergreifen; darum mußten sie stets ihm nahe, zugleich aber eine Stufe über ihm sich halten; sie mußten an die ihm zunächst liegenden, ihm verständlichen Stoffe, an die allgemein menschlichen Motive, die immer auch die volksthümlichsten sind, sich wenden, und durften von Regel und Ge-

setz nur aufnehmen, was sich mit solchen Motiven, ohne sie zu schwächen, vereinigen ließ. Sie möglichst wirksam zu gebrauchen, und aus dem, was den meisten Effekt auf die noch unverbildeten Gemüther machte, sich die Normen ihrer künstlerischen Thätigkeiten zu entnehmen, das war die Seele ihres Dichtens und Trachtens, — das ist aber auch das Verfahren aller originalen Kunstübung, in dessen ungestörter Verfolgung sie stets das Höchste und Beste erreichen wird: nur auf dem Wege einer solchen naturgemäßen Fortbildung konnte ein Shakspeare entstehen.

In der That aber war eben deshalb Mangel an Proportion und Symmetrie, Mangel an gründlicher Motivirung der dargestellten Thaten und Schicksale, mithin eine gewisse Planlosigkeit ohne Zweifel der Hauptfehler aller dieser älteren Englischen Dramen. Das, was ein Dichter im reiferen Alter der Kunst bei vorherrschender Reflexion ohne Mühe erreicht, wird ihm in der Kindheit und dem Jünglingsalter derselben bei überwiegender Gewalt der Phantasie und Empfindung am schwersten. Wie ein Jüngling schütteten die Englischen Dichter dieser Zeit ihre Fülle von Phantasiegebilden, Gefühlen und Affekten hinter und neben einander aus, oft mehrere ganz verschiedene Handlungen in Ein Stück zusammendrängend, oft Ereignisse auf Ereignisse häufend, und dann wieder ganz ungehörige Scenen einschiebend, um eine kahle und gliederlose Geschichte zu beleben. Die Auftritte wurden oft willkührlich an einandergereiht, einzelne Situationen, die Verwickelung wie die Auflösung eben so bei den Haaren herbeizogen, als unnatürlich verschoben. Kurz wie die alten Gemälde oft im Einzelnen gelungen, aber die Zusammenordnung und Beziehung der verschiedenen Figuren zu einander meist rücksichtslos, zufällig und gezwungen erscheinen, so fehlte es auch hier vornehmlich an wahrer künstlerischen Composition. Das, was überhaupt das Schwierigste ist in aller Kunst, mußte den neueren Dichtern und Künstlern besonders schwer fallen. Der Grund davon lag darin, daß der Geist der neueren Kunst unbewußt, aber durchaus nothwendig eine gewisse Fülle des Stoffes, eine größere Menge von individuellen Figuren, Handlungen und Begebenheiten forderte. Dem Christenthume fehlt alle Mythologie: nach christlicher Weltanschauung steht das Göttliche nicht mehr objektiv-sinnlich dem Menschlichen gegenüber, kann also auch nicht mehr unmittelbar erscheinen in persönlicher

Thätigkeit und Wirksamkeit; Jeder trägt das Göttliche in sich. Jene mythischen Götter- und Heldengestalten des antiken Dramas, die typischen Repräsentanten des Allgemeinmenschlichen, fehlten dem modernen Dramatiker. Sollte also seine Dichtung eine allgemein gültige Bedeutung haben, sollte das Allgemeinmenschliche nicht blos in den Charakteren der handelnden Personen, sondern auch in der dargestellten Aktion objektiv zur Erscheinung kommen, so konnte dies nur durch eine Darstellung erreicht werden, in welcher das in Allem Eine und Selbige in einer möglichst großen Fülle von Figuren, Thaten und Begebenheiten sich wiederholte, und eben damit als das Allgemeingültige sich auswies. Jener Forderung des christlichen Kunstgeistes folgten die Dichter unwillkührlich überall, wo die Kunst ungestört aus dem Boden der christlich-nationalen Bildung hervorwuchs; und während daher das antike Drama, von großer lyrischer Einfachheit ausgehend, mehr und mehr an Zahl der Schauspieler, an Masse des Stoffes und Verwickelung der Aktion zunahm, ging das moderne Schauspiel gerade den entgegengesetzten Gang: das zeigen schon die ungeheuren Massen des Stoffes, der in den alten Mysterien zur Darstellung kam, und der in den Moralitäten anfänglich zwar sich minderte, doch nur aus äußern Gründen, weshalb er denn auch bald wieder zu demselben Umfange anschwoll. Solche Massen künstlerisch zu verarbeiten ist aber schwerer, als etwa (was des Aeschylus erste Aufgabe war) drei Personen und einen Chor so zu disponiren, daß ein abgerundetes, harmonisches Ganzes sich bildete. Kein Wunder also, daß dieß den älteren Englischen Dramatikern nicht gelang, daß Vieles von der Menge der Handlungen und Ereignisse unmotivirt blieb, und daher das epische Element insofern das Uebergewicht behauptete, als die Theile in gerader Linie an einander gereiht wurden und die Thaten eben nur geschahen, nicht mit Nothwendigkeit aus dem Charakter der handelnden Personen und der Lage der Dinge folgten.

Aus dem gleichen Grunde griffen sie fehl hinsichtlich der Auffassung des Tragischen. Um ihm seine allgemeine Bedeutung und die möglichst große Wirkung zu sichern, übertrieben sie es bis zum Gräßlichen und Schauderhaften, und um es dahin zu bringen, nahmen sie zu den gewaltsamsten Situationen, zur Darstellung roher Ausbrüche der Leidenschaft und zu einer Diktion

voll pomphafter Redensarten und abentheuerlicher Bilder ihre Zuflucht. Litt doch auch noch Aeschylus, was ihm Aristophanes vorwirft, nicht selten an dem bombastischen Schwulste seiner tragischen Erhabenheit! Außerdem forderten die kräftigeren Nerven des Volks, dem Leidensscenen aller Art, Tod und Verderben im wirklichen Leben öfter begegneten als jetzt (— man denke nur an die vielen Criminalprocesse mit allen Schrecken der Folterkammer, an die vielen Hinrichtungen unter Elisabeth's Vorgängern und selbst unter ihrem eignen Regimente —), ein grelleres Colorit des Tragischen. — Dem entsprach in der Komödie das Rohe und Gemeine, eine oft niedrige Possenreißerei und Unfläthigkeit des Spaßes, der den unwirksamen feinen Witz zu ersetzen hatte. Die Wortspiele, worin sich der Volkswitz am liebsten ergeht, waren oft nur Wortverdrehungen. Personen des gemeinen Volks, Pagen, Bedienten, Aufwärter ꝛc. hatten die Hauptrollen und waren die eigentlichen Träger des Komischen. Den Mittelpunkt der Lust bildete der **Clown**, der überall mit oder ohne Grund in die Aktion sich eindrängte und ohnehin das Vorrecht hatte, **ex tempore** mit den Zuschauern zu conversiren, über die kleinen Ereignisse des Parterres und der Galerie Bemerkungen zu machen, und seine Bolzen in voller Freiheit nach allen Richtungen hin abzuschießen. Am Schlusse pflegte er in einer Art Nachspiel, **Jig** genannt, noch besonders seine Künste zu produciren, zu tanzen, zu singen, Grimassen zu schneiden und dazu komische, oft blos sinnlose Verse zu improvisiren, — eine Sitte, die Shakspeare modificirt in **What you will** und in **Love's labour's lost** benutzt hat. —

Dieß waren die großen Schattenseiten der älteren Englischen Volksschauspiele, die indeß nicht nur von einzelnen Lichtpunkten durchschossen, sondern selbst nur Folgen eines wohlthuenden, wärmenden und glänzenden Feuers waren. Die Poesie glich noch einem üppigen, überfruchtbaren Boden; sie war wie ein Chaos gährender Elemente. Die Gewächse im Einzelnen trieben wie wucherndes Unkraut empor; die Gebilde im Einzelnen waren roh und unmäßig, gestaltlose Urgeschöpfe einer noch ungeregelten Produktionskraft. Aber im Allgemeinen ist es gerade diese üppige Naturkraft des Geistes, dieses Drängen, Suchen und Sehnen des ersten Frühlings, das den Verständigen erfreut und den Zögling einer erschlaffenden Civilisation erfrischt. Auch in Sha-

kespeare's Dichtungen tritt noch hier und da die dunkle, phantastische Wildniß der Urwälder Amerikas hervor, jener freie, verschwenderische, noch von keinem Pfluge berührte Boden, dem auch seine Dramen in ihren letzten Wurzeln angehören.

Ich meine, die Hauptvorzüge der dramatischen Volks-Poesie dieser Zeit liegen nicht sowohl in den einzelnen Erzeugnissen derselben, als vielmehr in dem allgemeinen Geiste und in der allgemeinen Gestaltung der Kunst. In jenem Geiste jugendlicher Kraft und Frische ergriffen die Dichter mit sicherer Hand die dramatische Kunst bei ihrem innersten Kerne, bei der Handlung. Mochten ihre Werke auch noch so viel Fehler haben, — an Aktion fehlte es ihnen nicht. Das Drama ist aber nichts anders als die Poesie der Handlung: einen Stoff dramatisiren, und ihn als gegenwärtige Handlung sich aus sich selbst entwickeln lassen, ist Eins und Dasselbe. Dieß fühlten die Englischen Volksdichter mit jenem feinen Instinkte, den stets die ungetrübte nationale Bildung in sich trägt. Auf diesen Punkt richteten sie daher alle ihre Kräfte; dieser Forderung suchten sie, rücksichtslos gegen alles Uebrige, Genüge zu thun. Eben damit gründeten sie das Englische Drama, zunächst seinem Inhalte nach. Hinsichtlich der Form waren die Vorzüge, von denen ich rede, allerdings mehr negativ als positiv. Gleichwohl war es unstreitig ein Vorzug, daß die Dichter, obwohl vielleicht manche von ihnen mit den dramatischen Gesetzen der Alten nicht unbekannt waren, es doch verschmähten, das antike Drama in dieser seiner Gesetzlichkeit nachzuahmen. Auch hier machte sich der Geist der romantischen*) Poesie unbewußt und unwillkührlich geltend. Wie das Christenthum den menschlichen Geist befreit von den Banden der Zeitlichkeit und Endlichkeit, so befreite es auch die Kunst von diesen Fesseln, die nichts anderes waren, als die Consequenz und Fortsetzung jener. Die antike Poesie in ihrer sinnlichen Anschaulichkeit, ihrer äußeren Bestimmtheit und plastischen Formenstrenge, und namentlich in ihrem Festhalten an der Idee des Schicksals, womit der Mensch unter die Herrschaft einer zwar nicht blos natürlichen, sondern zugleich sittlichen, aber starren, eisernen Nothwendigkeit gestellt war, bedurfte einer sol-

*) Ich brauche hier dieses Wort in seiner allgemeinsten Bedeutung zur Bezeichnung des Unterschiedes zwischen der antiken oder s. g. klassischen und der modernen Poesie überhaupt.

chen Beschränkung: die Gebundenheit an die materiellen und geistigen Gesetze der irdischen Natur, die in ihrem innersten Wesen lag, mußte auch in ihrer äußeren Gestalt hervortreten. Die romantische Poesie dagegen, deren Geist die Freiheit und Persönlichkeit selbst war, mußte sie eben so nothwendig zurückweisen. Sie mußte jenen Regeln einer äußeren, sinnlichen und daher mehr plastischen als poetischen Schönheit der Form die Gesetze der geistigen Schönheit unterschieben. Nicht eine sinnliche Einheit, d. h. eine Zahleneinheit der Handlung, sondern die ideelle Einheit der Aktion, d. h. die Einheit der Idee, der Anschauung von Leben und Geschichte, welche in jeder beliebigen Anzahl von Thaten und Begebenheiten sich manifestiren kann, mußte Princip des romantischen Dramas werden; nicht die Einheit der sinnlich wahrnehmbaren Zeit, die an Sonnenauf- und Untergang geknüpft ist, sondern die Einheit des Zeitgeistes, des ideellen Nach- und Auseinanders der Dinge, und eben so nicht die Einheit des äußeren Orts, sondern die Einheit des geistigen Raumes, der geistigen Verhältnisse, des ideellen Nebeneinanders der Dinge mußte die neuere Kunst beobachten lernen. In der Befolgung dieser Gesetze besteht die ächt künstlerische Form, die wahrhaft dramatische Composition, wie sie bei Shakespeare durchgängig in großer Vollkommenheit sich findet, während die sittliche wie ästhetische Schwierigkeit, den rechten Gebrauch von der Freiheit zu machen, die älteren Dichter zu Zügellosigkeit und Anarchie führte.

Eben so erschien jene Mischung des Tragischen und Komischen, die von den ersten Anfängen her in dem nationalen Drama der Engländer und Spanier bestehen blieb, bei den älteren Dichtern mehr willkührlich und zufällig. Dennoch war auch sie nur die nothwendige Folge der eigenthümlich-christlichen Geistesbildung, welche ungestört den Entwickelungsgang der Englischen und Spanischen Kunst beherrschte. In der antiken Weltanschauung stand das Gebiet der natürlichen und sittlichen Nothwendigkeit dem der menschlichen Willensfreiheit schroff gegenüber. Ist jenes die Sphäre des Tragischen, dieses die Sphäre des Komischen (vgl. unten Abschn. **III.**), so folgte von selbst, daß die dramatische Dichtung der Alten, obwohl sie alle Zweige der Kunst (Poesie — Musik — Plastik) zu einer organisch gegliederten Totalität in sich einigte, mit desto größerer Strenge auf die Sonde-

rung des Tragischen und Komischen halten mußte. Umgekehrt mußte die Scheidewand zwischen beiden von selbst fallen, sobald, gemäß der christlichen Weltanschauung, die Gränzen zwischen dem Gebiete der Nothwendigkeit und der Freiheit sich auflösten, beide Begriffe als verschiedene Seiten Einer Idee in einander übergingen, zu Manifestationen der göttlichen Gerechtigkeit und Liebe erhoben, unter die Idee des freiwaltenden Rathschlusses Gottes sich unterordneten. Um diese neue, tiefere Anschauung und damit das Recht zu jener Mischung des Tragischen und Komischen vollkommen zu begründen, dazu bedurfte es freilich eines so großen, tiefsinnigen Geistes wie Shakspeare. Darum müssen wir uns die nähere Erörterung des ganzen Punktes bis zur Entwickelung der poetischen Weltansicht Shakspeares versparen. Hier sei noch bemerkt, daß mit jener Mischung eine ähnliche Composition der Sprache in den älteren Englischen Dramen harmonirte; ich meine nicht bloß jenen anfänglich ebenfalls mehr willkührlichen als freien Wechsel zwischen gebundener und ungebundener Rede, erstere meist in den Scenen äußerer oder innerer Erhebung, letztere in den komischen Partieen, in den Scenen des alltäglichen Lebens, bei Volksauftritten und von Personen niederer Herkunft (Bedienten ꝛc.) gebraucht, sondern auch den fortwährenden Wechsel des ganzen Tones, des Styls und Charakters der Diction, der mit dem Gange der Handlung, mit dem Kommen und Gehen der verschiedenen Personen und der Veränderung der Situation stets gleichen Schritt hält. Beides macht sich ganz ungezwungen und natürlich, und erhöht nothwendig den dramatischen Effekt, sobald nur der Wechsel nicht zufällig, sondern — wie wir es freilich erst bei Shakspeare finden, — stets mit innerer Nothwendigkeit aus der Entwickelung der Aktion und ihrer Grundidee hervorgeht.

Auf einer ähnlichen, vielleicht noch niedrigeren Stufe als die einzelnen poetischen Erzeugnisse stand vor 1585 (dem Zeitalter Shakspeare's) das Theaterwesen, die Einrichtung der Bühne, Scenerie, Decorationen ꝛc. Noch in den letzten Zeiten Elisabeths kamen zwar Darstellungen der privilegirten Schauspieler in den Kirchen und Kapellen vor, doch nur sehr selten. Noch immer wurden die Aufführungen meist in den Schulstuben, den Hör- und Gerichtssälen, in den großen Innyards, auf den Rittersitzen und in den Palästen der Großen veranstaltet, und dazu für den jedesmaligen Bedarf temporäre Bühnen errichtet. Erst 1575

erwarben die Schauspieler des Grafen Leicester, an ihrer Spitze James Burbage, ein großes Haus im Weichbilde des aufgelösten Klosters von **Black Friars**, und verwandelten es in ein Theater. **1576** war der Bau vollendet, und damit die erste stehende Bühne, von der wir wissen, gegründet (Collier's Shakspeare **I**, S. **XXXV**). In demselben Jahre müssen indeß auch bereits in Shoreditch, in der unmittelbaren Nähe der City, der **Curtain** und das **Theatre** entstanden sein. Denn beide werden erwähnt in einem Traktat des Geistlichen Northbrooke gegen das Würfeln, Tanzen und Schauspielwesen, der **1577** bereits in der Stationers Hall zum Druck vorgelegen (S. **A Treatise against Dicing, Dancing, Plays and Interludes etc. By J. Northbrooke. From the earliest edition about A. D. 1577** [herausg. v. Collier] **Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1843 p. 85**). Ein anderer Geistlicher Namens White nennt in einer Predigt von **1576** (später gedruckt) die damals bestehenden Schauspielhäuser «**sumptuous Theatres**», und der puritanische Prediger Stockwood versichert in einer Predigt von **1578**, daß bereits **eight ordinary places** in Londen bestünden, in denen theatralische Vorstellungen gegeben würden (Collier a. O. p. **XXXVI**. **Northbrooke's Treat. etc. p. XIV.**), von denen indeß die Mehrzahl wohl bloße gelegentlich in Theater verwandelte **Innyards** waren. Vermuthlich fällt nicht viel später auch die Entstehung des Schauspielhauses von Whitefriars (**Collier: New facts regarding the Life of Shakespeare. Lond. 1835. p. 44.**), und **1584**—85 wurde die Rose durch Phil. Henslowe errichtet (**Collier: Memoirs of Edward Alleyn etc. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1841. p. 189**). Die Veranlassung zu diesen Bauten war ein Beschluß des Lord Mayors und der Aldermänner der City von **1575**, welche, weil die Vorstellungen in den Wirthshäusern zu Unordnungen und Ausschweifungen allerlei Art geführt hatten, nicht nur die Beaufsichtigung und specielle Erlaubniß für jedes in der City aufzuführende Stück forderten, sondern auch trotz Suppliken und Remonstrationen mit großer Strenge darauf bestanden, daß die Schauspielerbanden in der City sich auf Privatvorstellungen beschränken und Sonntags gar nicht, an Festtagen aber nur nach dem Abendgebete spielen sollten. Bald nachher entstanden etwa noch sechs bis sieben Theater, unter denen der Globus (mit der Figur des Herkules als Trägers der Weltkugel und der Un-

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

terschrift: **totus mundus agit histrionem** — nach Collier 1594 von der Gesellschaft des Lord Chamberlain erbaut, vielleicht aber erst später eingeweiht —), der rothe Ochs, die Fortuna und der Hahnenplan oder der Phönix (in Drurylane) die bedeutendsten waren. Im Ganzen wurden unter der Regierung Elisabeths und ihrers Nachfolgers gegen siebenzehn Schauspielhäuser neu errichtet oder wieder hergestellt, so daß London damals deren weit mehr besaß, als jetzt, da es mehr als fünfmal so groß ist. Indessen wurde nicht in allen zu derselben Zeit gespielt, in einigen vielmehr nur des Winters, in andern nur des Sommers; letztere hatten daher auch nur über den Galerien, oft nur über der Bühne eine Bedachung, das Parterre war oben offen und der Witterung ausgesetzt. Zu diesen gehörte der Globus, dessen Mitvorsteher Shakspeare während der Blüthezeit seiner Künstlerlaufbahn war, übrigens ein hölzernes, schmuckloses Gebäude, fast ganz ohne Fenster, worin bei Tage gespielt ward; — Blackfriars dagegen, das zweite Theater, mit welchem Shakspeare vornehmlich in Verbindung stand, gab seine Vorstellungen im Winter und bei Abend.

Die ältesten Theater hatten, wie die Bühnen in den Schulstuben, Gerichtssälen und Wirthshäusern, anfänglich gar keine Decorationen; bewegliche Scenerie kam sogar erst nach der Restauration auf (Collier a. O. **III**, 366). Die ganze Verzierung der Bühne bestand in einer einfachen Teppichbekleidung, die überall stehen blieb; war der Teppich zerrissen, so wurde durch grobe Malerei an der schadhaften Stelle nachholfen. Ein bloßer Vorhang in einer Ecke trennte entferntere Gegenden. Ein vorgestelltes Bret mit dem Namen des Landes oder der Stadt zeigte den Ort der Handlung an, dessen Veränderung durch Aufstellung eines andern Bretes bewirkt ward. Hellblaue Teppiche, von der Decke herabhängend, sagten aus, daß es Tag, etwas dunklere, daß es Nacht sei. Ein Tisch mit Feder und Tinte machte aus der Bühne ein Geschäftszimmer; zwei Stühle statt des Tisches bedeuteten eine Schenkstube. Oft blieben die Schauspieler ruhig stehen, während dergleichen Zeichen weggeschafft und verändert wurden, und kamen so auf die leichteste Art von einem Orte zum andern. Selbst als man Decorationen anzuwenden anfing, wurde doch das Bret noch beibehalten, um anzugeben, welche Stadt, Gegend, Waldung ꝛc. gemeint sei, weil man noch nicht verschiedene Docorationen für Gegenstände derselben Gattung besaß. In

der Mitte der Bühne, nicht weit vom Proscenium, war eine Art Balkon oder Altan aufgestellt, von zwei Säulen getragen, welche auf einigen breiten Stufen standen. Letztere führten zu einer inneren, kleineren Bühne hinauf, die von dem Raume unter dem vorspringenden Altan und zwischen seinen Säulen gebildet, durch einen Vorhang verschließbar auf die mannichfaltigste Weise benutzt wurde (sie war z. B. das Theater, auf welchem das Schauspiel im Hamlet vor König und Hof aufgeführt ward 2c.); zwei Treppen rechts und links zur Seite machten den Balcon von innen zugänglich. «Auf diesen Treppen — wie Tieck poetisch näher ausführt — schritt Macbeth hinauf, sowie Falstaff in den lustigen Weibern; oben auf dem Balcon standen die Bürger und parlamentirten mit dem Könige Johann und Philipp August; unten von den Stufen erhöht, saßen König und Königin im Hamlet [A. V, Sc. 2], hier war Macbeths Tafel, wo Banquo erschien» 2c.

So ungefähr — denn chronologisch bestimmte Nachrichten darüber hat man nicht — mochten Bühne, Scenerie und Decorationswesen noch zu Anfang und in der ersten Hälfte der künstlerischen Laufbahn Shakspeares aussehen. Daß diese Einfachheit mancherlei Vortheile gewährte, gewiß aber poetischer war, als der complicirte Mechanismus unserer kostspieligen Vorrichtungen, der so viel will und doch nicht Alles kann, und durch den beständigen lärmenden Wechsel (wenigstens in Shakspeareschen Stücken) die Illusion mehr stört als fördert, — haben Schlegel und Tieck mehrfach zu beweisen gesucht. Zur Zeit der höchsten Blüthe Shakspeares (um 1600) war man zwar auch in diesen Dingen schon einige Schritte weiter gegangen. Jetzt kamen schon Felsen, Gräber, Altäre, Löwen und Drachen, Hunde und Pferde vor; ja sogar Phaetons Wagen, die Hesperidenbäume, eine Bettstelle, zwei Kirchthürme, die Stadt Rom, ein Regenbogen und Sonne und Mond werden in den alten Theaterrechnungen erwähnt (z. B. der Lord-Admiralsgesellschaft von 1598). Indessen blieb man im Allgemeinen bei der alten einfachen Einrichtung, und jene Dinge sind wohl mehr als ausnahmsweise vorkommende Zierrathen zu brtrachten, welche wahrscheinlich von den Vorstellungen bei Hofe und aus den Palästen der Großen in den Besitz der Volkstheater übergingen. Gegen die Armuth der letzteren nämlich stach die Pracht der dramatischen Aufführungen, besonders der Maskenspiele am Hofe, bedeutend ab. Hier glänzten die

Schauspieler in Gold und Silber, Sammet und Seide. Hier waren denn auch die Decorationen besser und kunstreicher; Schlösser, Häuser, Lauben, Altäre und Gräber, Felsen und Höhlen ꝛc. waren nicht ungewöhnlich, oft nur zu natürlich gemacht, indem wohl, um einen Wald vorzustellen, die wirklichen Bäume abgehauen und eingepflanzt, oder (wie im Schauspiel Narciß) ein eingefangener lebendiger Fuchs losgelassen und von den Jägern gehetzt wurde. Dergleichen pomphafte Vorkehrungen wurden dann, nachdem man sie nicht mehr brauchte, verkauft und von den Volkstheatern eingehandelt, so daß einzelne von ihnen in mancher Beziehung wohl mit den königlichen Schauspielen sich messen konnten. Hinsichtlich des Costümes scheint man sich dagegen nicht bloß mit Aufkaufen vom Hoftheater begnügt, sondern einen selbstständigen enormen Luxus getrieben zu haben. Konnten nach den kürzlich gedruckten **Alleyn-Papers** die Gebrüder Alleyn (1591) für einen schwarzen Sammetrock die Summe von 20 £ 10 S. (etwa 140 Thlr.) zahlen (S. **The Alleyn-Papers. A Collection of original Documents etc. Ed. by J. P. Collier. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1843. p. 12**), so braucht es keine Uebertreibung zu sein, wenn ein Schauspieler in R. Greenes **Grootsworth of wit, bought with a million of Repentance** sich rühmt, sein Antheil an der Theatergarderobe sei mehr als 200 Pfd. werth, oder wenn fromme Leute sich beklagten, daß man zweihundert Schauspieler in seidenen Gewändern herumstolziren sehe, während fünfhundert arme Bürger des Reichs darbten und hungerten. (So in einem Schreiben an Walsingham v. 25sten Jan. 1586.)

Die Freiheiten, die sich das zuschauende Publikum nahm, entsprachen der poetischen Licenz, in der die Bühne sich darstellte und die Schauspieler meist spielten. Die Leute des gemeinen Volks hielten die wohlfeilsten Plätze, das Parterre (— daher **Understanders, Underlings** genannt —) und die Galerie besetzt. Die Vornehmeren gingen in die Logen, die etwas erhöht über dem Parterre unter der Galerie angebracht waren, und mit der Bühne in unmittelbarer Verbindung standen. Die Herren von diesen Plätzen hatten zugleich in vielen Theatern (nämlich in allen s. g. Privattheatern*)) das Recht, sich auf das Proscenium zu begeben;

*) Den bisher sehr zweifelhaften Unterschied zwischen diesen und den s. g. öffentlichen Theatern setzt Collier darin: daß jene kleiner waren

hier saßen sie auf Stühlen oder lagen auf Binsenmatten und rauchten ihre Pfeife, während das Volk in den Zwischenakten sich die Zeit mit Büchern und Karten, Nüsseknacken und Aepfelessen, mit Aletrinken und Tabackrauchen vertrieb. Diese Ungebundenheit, statt Dichter und Schauspieler zu stören oder zu verletzen, erhöhte unstreitig eher die poetische Stimmung. Manches witzige Wort, manche treffende Anspielung konnte von einem geistreichen Schauspieler eingeschaltet, und dadurch seine Rolle individualisirt, der darzustellende Charakter verlebendigt werden. Das Ganze hatte mehr das Ansehen eines heitern, erfrischenden und erhebenden Spiels der Phantasie, das es nun doch einmal ist und sein soll, während es unter dem drückenden Gewichte unserer streng uniformen, polizeilichen Etiquette auf dieselbe Stufe mit einem steifen diplomatischen Gesellschaftszirkel herabsinkt, der wie die Polizei alles andere, nur nicht poetisch sein kann. Da Bühne und Publicum nicht so schroff geschieden waren, so erschien alles vertraulicher, familiärer; Dichter und Schauspieler kamen schon durch den äußern Anblick zu dem wohlthuenden Gefühle einer innigen Gemeinschaft mit dem Volke, für dessen Ergötzung und Bildung sie zu wirken hatten, — ein Gefühl, das unsere Dichter und Künstler wohl kaum noch kennen, — während es nur von ihnen und ihren Talenten abhing, sich soweit in Respekt zu setzen, um ungebührliche Ueberschreitungen der nothwendigen Schranken zu verhüten. Vor Allem aber, man machte nicht so viel Ansprüche: der bloße Anblick des Theaters wiederum mußte alle ungehörigen Prätensionen — und die Prätension ist der Tod aller Kunst — im Dichter und im Publicum niederschlagen.

Auf das Talent, den Geist und die Bildung der Schauspieler kam freilich Alles an, wenn das Theater unter solchen Umständen sich auf einer angemessenen Höhe erhalten und nicht in Rohheit und Gemeinheit ausarten sollte. Allein wir sind berechtigt, im Allgemeinen hinsichtlich dieses Punktes ein günstiges Urtheil zu fällen, wenigstens über die Zeit des ersten Auftretens Shakspeares. Früher freilich scheinen die wandernden Schauspieler

---

als die öffentlichen; keinen offenen Mittelraum hatten, sondern ganz bedacht waren; mit Lichtern erleuchtet werden mußten; wegen der höheren Preise auf ein vornehmeres Publicum rechneten; geschlossene, separirte Logen und im Parterre Plätze zum Sitzen hatten. — Blackfriars z. B. war ein Privattheater. —

in keiner großen Achtung gestanden zu haben. Ein Statut von 1572 stellt sie wenigstens in eine Kategorie mit den Fechtern, Bärenführern, Gauklern und Hausirern, und verordnet, daß wenn sie nicht mindestens von zwei Friedensrichtern autorisirt seien, sie als Vagabunden eingesteckt werden sollen*). Allein schon 1574 wird fünf Dienstleuten des Grafen Leicester (worunter der erwähnte James Burbage, der Vater des berühmten Richard Burbage, des Freundes Shakspeares, der den Hamlet, Lear, Othello bewundernswürdig spielte) das erste königliche Patent und damit die Erlaubniß ertheilt, unter Aufsicht des **Master of the Revels** Vorstellungen bei Hofe und in ganz England zu geben. Elisabeth, obwohl ihre ersten Regierungsakte das Gegentheil erwarten ließen, scheint doch von Anfang an das Schauspielwesen entschieden begünstigt zu haben (S. Collier zu **Northbrooke's Treatise p. VI** f.). Welche bedeutende Unterstützung es bei Hofe seit 1571 fand, geht aus den von Cunningham veröffentlichten **Extracts from the Accounts of the Revels at Court** mit urkundlicher Gewißheit hervor. Die bisherigen königlichen **Players of Interludes** blieben auch unter Elisabeths Regierung fortwährend bestehen. Außerdem aber erwählte sich die Königin 1582–83 aus den verschiedenen Gesellschaften der reichen Lords zwölf der besten Schauspieler, gab ihnen den Titel **the Queens Players** (königl. Hof-Schauspieler), und besoldete sie mit 38 Pfd. 4 Schill. jährlich**). Sie standen unter der Leitung Tarltons

---

*) Auch später noch, durch die ganze Laufbahn Shakspeares hindurch, hatten die Schauspieler fortwährend Verfolgungen zu erdulden von dem Lord Mayor und den Aldermen der City, die von der bornirten Ansicht ausgingen, daß Schauspiele und Schauspieler ein für allemal gottlos seien. Sie setzten indeß wenig oder nichts durch. Auf solche Dinge näher einzugehen, kann natürlich nicht meine Absicht sein. Man sehe darüber Colliers **Annals of the Stage I. u. II.**; hier findet man alles Dahingehörige mit großem Fleiß gesammelt.

) Vor Kurzem wurde der **Shakspeare-Society ein Dokument vorgelegt, aus dem die Art und Weise, wie Elisabeth dabei verfuhr, näher erhellt. Sie erließ nämlich an ihren Ceremonien-Meister Tilney einen mit dem großen Staatssiegel versehenen Befehl, der ihn ermächtigte, alle die besten bei Privatpersonen, oder Gesellschaften in Dienst befindlichen Schauspieler für den königlichen Dienst in Anspruch zu nehmen, und wenn sie nicht sofort gehorchten, ins Gefängniß zu stecken, ohne Caution oder Bürgschaft für sie anzunehmen. Dieß wurde in derselben Ordre sogar auf

(des berühmten Komikers und Witzbolds) und Wilsons (ebenfalls ein berühmter Schauspieler), und bildeten während Elisabeths Regierung die erste Truppe des Reichs, gegen welche die vierzehn Gesellschaften der reichen Lords, die außerdem in den Jahren 1586—1600 noch bestanden, in den Hintergrund zurücktraten. Eben so günstig erwies sich König Jacob gegen die Schauspieler. Bald nach seinem Regierungsantritt ertheilte er der Gesellschaft des Lord Chamberlain den Titel: **Servants of the King**, und damit das Recht, in ganz England Komödien, Tragödien, Historien, Interludes, Morals, Pastorals und Schauspiele aufzuführen. Seinem Beispiele ahmten die Königin Anna und der Prinz Heinrich von Wales nach; erstere nahm die Truppe des Grafen Worcester, letzterer die des Lord Admirals Grafen von Nottingham in Protektion, so daß jene fortan the **Queens Servants**, diese the **Princes Servants** hießen. Auch die Kapellknaben Elisabeths (— Hamlets **little eyasses** —) standen unter dem Titel **Children of her Majestys revels** unter dem besonderen Schutze der Königin, und gaben ihre beliebten Vorstellungen auf verschiedenen Bühnen, besonders in Blackfriars und Whitefriars.

Aus diesen Knaben, die von Jugend auf angelernt und ausgebildet wurden, mußten natürlich mit der Zeit die trefflichsten Schauspieler erwachsen, sobald Talent und Fleiß nicht ganz fehlten. Die Eifersucht und der Wetteifer der vielen Gesellschaften gegen einander, deren Mitglieder keineswegs als Staatsbeamte angesehen, lebenslänglich besoldet, auf Pensionen gesetzt, sondern in Dienst genommen und aus dem Dienst entlassen wurden, deren Wohl und Wehe also von der Gunst ihrer Beschützer und dem Beifall des Publicums abhing, mußte zu den größten Anstrengungen anspornen, und konnte der Kunst nur förderlich sein. Dazu kam die allgemeine Lust des Volkes an den theatralischen Vorstellungen; sie und die Achtung, in der die besseren Schauspieler standen, wie Shakspeares, Burbages, Heywoods u. A. Beispiel zeigt, mußten die jungen Talente herbeilocken und ermuntern. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß die Schauspielkunst in demselben Grade sich ausbildete, als die dramatische Poesie sich hob, und letztere that in den zwanzig Jahren von 1580 bis 1600 Riesenschritte. Schon zur Zeit des ersten Auf-

---

die Dichter ausgedehnt, welche sich weigern würden, der königl. Bühne ihre dramatischen Werke zu überlassen. —

tretens Shakspeares müssen die Schauspieler nicht Unbedeutendes geleistet haben; das beweisen die frühesten Werke des großen Dichters, wie die seiner älteren Zeitgenossen. Marlowe's Jude von Malta z. B. ist eine so schwierige Rolle, daß das Stück, um die Kunst eines berühmten Schauspielers darin zu prüfen, vor etwa zwanzig Jahren in London wieder auf die Bühne gebracht worden ist. Eben so schwer ist die Rolle des Tamerlan, ein Stück, womit Marlowe sicherlich schon um 1586 auftrat. Shakspeares Titus Andronicus und noch mehr sein Heinrich VI. verlangt eine Anzahl geübter und tüchtiger Schauspieler, und es läßt sich annehmen, daß Dichter, die selbst zugleich Schauspieler waren, ihre Forderungen nicht über die Kräfte ihrer Kunstgenossen hinausgetrieben haben werden. Allerdings mag jenes übertriebene, grelle Colorit im Vortrage der Affekte und Leidenschaften, jenes gewaltsame Gesticuliren und Grimmassiren, wie es Hamlet beschreibt, um diese Zeit noch vorgewaltet haben, weil es dem Charakter der Stücke und dem Geschmacke des Publicums im Allgemeinen völlig entsprach. Daß man indessen bald zum Bewußtsein darüber kam und diese falsche Manier verließ, beweisen eben jene trefflichen Regeln, welche Hamlet den Schauspielern giebt. Die Rollen in Shakspeares späteren Stücken erheischen fast sämmtlich ein so feines und durchdachtes Spiel, seine gedrängte und gedankenvolle, oft höchst schwunghafte, leidenschaftliche und phantasiereiche Diktion ein so ausgebildetes Sprachorgan, oft setzt er ein so ausdrucksvolles Gebehrdenspiel als stumme Begleitung der Aktion voraus, und knüpft den Haupteffekt der Dichtung (wie in Macbeth, Lear, Hamlet u. A.) so eng und fest an die Darstellung der Schauspieler, daß wir genöthigt werden, die Kräfte und Fähigkeiten derselben mit der Größe und Schönheit der Dichtungen auf gleiche Höhe zu stellen. In der That war der Ruhm eines Burbage und Alleyn, der ausgezeichneten Tragiker, eines Wilson und Tarleton, der trefflichen Komiker, eines Nathanael Field und John Underwood — letztere schon als Knaben berühmt — so groß, daß ihre Namen noch jetzt genannt, und, wenn auch getragen vom ewigen Namen Shakspeares, wahrscheinlich für alle Zeiten fortleben werden.

Dieß war ungefähr der Zustand der dramatischen Kunst und der Englischen Bühne zur Zeit als (um 1580) eine Anzahl bedeutender Talente, die neben ihrem Berufe zur Dichtkunst zu-

gleich gelehrte Bildung besaßen, sich dem Volkstheater zu widmen begannen. Sie sind die unmittelbaren Vorgänger und älteren Zeitgenossen Shakspeare's. Sie würden daher schon aus diesem Grunde, um beurtheilen zu können, wie viel der große Dichter nicht bloß der Vergangenheit, auf der er stand, sondern der für die Ausbildung seines Genie's noch wichtigeren Gegenwart, in die er eintrat, verdanken dürfte, näher zu charakterisiren sein. Allein sie haben außerdem eine selbstständige hohe Bedeutung für die Geschichte des Englischen Dramas. Sie sind es, — was man bisher durchgängig übersehen hat, — die es versuchten, dem Englischen Volkstheater, ohne seine wesentlichen Eigenthümlichkeiten zu verwischen, die Früchte gründlicher klassischer und gelehrter Studien zu Gute kommen zu lassen, die es unternahmen, den romantischen Geist des Englischen Dramas, ohne Wurzeln, Stamm und Aeste zu beschädigen, mit der Scheere ihrer feineren Bildung von seinen Auswüchsen zu befreien, seine rohen Kraftäußerungen zu mäßigen, seine Bewegungen zu regeln und mit mehr Anmuth zu umgeben, — kurz die dahin strebten, das Volkstheater, ohne ihm seinen populären Charakter zu rauben, zu einem Theater für Gebildete zu erheben, den rohen Edelstein, ohne sein Gewicht zu vermindern, zu schleifen und in die rechte Fassung zu bringen, für den gegebenen Inhalt, ohne ihn zu verändern, die rechte Form zu finden. Sie waren es, die Shakspeare'n insofern die Bahn brachen, als sie die Gemüther gleichsam vorbereiteten auf das große Ereigniß einer Erscheinung wie Shakspeare, und die Augen gleichsam hinlenkten auf ein höheres, noch unbekanntes Ziel; sie waren insofern die Gehülfen Shakspeares, als sie den ersten rohen Grund legten, auf dem er sein Gebäude errichten konnte. An sie schließt sich Shakspeare's Dichtung als die Erfüllung und Vollendung ihres Strebens unmittelbar an. Denn das Volk mußte erst gewöhnt werden an ein Schauspiel, das nicht mehr bloß auf Belustigung und Unterhaltung ausging, sondern zugleich die höheren Zwecke der Kunst im Auge hatte; es mußte erst angeregt werden, selbst höhere Anforderungen zu stellen; es mußte über die volksmäßige Ansichtsweise vom Schauspiel erst hinausgehoben und ihm, wenn auch unbewußt, ein anderer Maaßstab der Beurtheilung gleichsam untergeschoben werden, wenn das Shakspearesche Drama überhaupt möglich sein sollte.

Leider ist von den Dichtern, die ich meine, eine verhältnißmäßig nur sehr geringe Anzahl ihrer dramatischen Werke erhalten. Alle waren mehr oder minder höchst fruchtbare Schriftsteller. Allein sie schrieben ihre Stücke nicht für den Druck, sondern nur für die Bühne und zwar ausdrücklich für dieses oder jenes bestimmte Theater. Ihre Arbeiten wurden daher keineswegs sogleich der Presse übergeben, sondern im Gegentheil ihre Veröffentlichung oft absichtlich gehindert und zurückgehalten. Denn jedes der vielen Theater mußte schon um der Concurrenz willen sich sein eignes Repertoir zu bilden suchen, und gönnte natürlich gerade diejenigen Werke, die am meisten gefielen, den andern am wenigsten. Die Stücke waren daher meist nur im Manuscript, oft blos in den einzelnen ausgeschriebenen Rollen vorhanden, und erst nachdem sie ihre Zeit gedient hatten, d. h. oft Jahrzehende nach ihrer ersten Erscheinung, wurden sie gedruckt; oder was noch schlimmer war, irgend ein gewinnsüchtiger Buchhändler ließ sie, während sie gespielt wurden, aus dem Munde der Schauspieler nachschreiben, oder verschaffte sich auf sonst einem Nebenwege eine Abschrift, um auf seine Faust eine Ausgabe davon zu veranstalten. Solche gestohlene Drucke existiren nicht nur von mehreren Shakspeareschen Dramen, sondern viele der alten Quart-Ausgaben überhaupt gehören ohne Zweifel in diese Kategorie. Natürlich kam unter diesen Umständen auf den Verfasser des Stücks wenig oder nichts an; er wurde auf dem Druck wie bei der Aufführung oft gar nicht genannt; sein Name blieb daher ohne Zweifel dem zuschauenden Publikum oft völlig unbekannt. Das hatte in mancher Beziehung seine Vortheile; es förderte namentlich jene Unbefangenheit und Rücksichtslosigkeit der dichterischen Production, durch die allein das Höchste zu erreichen ist. Allein für die Literatur-Geschichte hat es den großen Uebelstand hervorgerufen, daß nicht nur eine große Menge von Dramen spurlos untergegangen sind, sondern daß auch von dem Erhaltenen häufig der Verfasser und noch häufiger die Entstehungszeit des Stücks schlechterdings nicht mit Sicherheit zu ermitteln ist, ein Uebelstand, der auch die historische Kritik der Shakspeareschen Dramen im hohen Grade erschwert. James Payne Collier, gegenwärtig der Hauptvertreter der Shakspeare-Literatur in England, hat sich zwar durch seine eben so umsichtigen als gründlichen Forschungen auch nach dieser Seite hin große Verdienste erworben; dennoch ist es

selbst ihm nicht möglich gewesen, auf sichere Fundamente zu kommen. —

Der erste, der hier zu nennen wäre, weil wahrscheinlich der älteste von allen, ist Thomas Kyd. Seine Lebensumstände, selbst sein Geburts- und Todesjahr, sind völlig unbekannt. Seine ihm mit Sicherheit beizulegenden Arbeiten beweisen indeß, daß er gelehrte Bildung besaß, und machen es wahrscheinlich, daß er etwas älter war als Lodge, Nash, Peele, Greene und Marlowe. Das älteste von seinen Werken, wenn es überhaupt seine Arbeit wäre, müßte «**The Tragedy of Soliman and Perseda** sein (im Druck erschienen **1599**, wiederabgedruckt bei Hawkins **II, 199—284**). Das Stück trägt noch eine lebendige Beziehung zu den alten Moralitäten in sich und beweist schon dadurch seine relativ frühzeitige Entstehung. Ein «**Chorus**», bestehend aus den allegorischen Figuren der Liebe, des Glücks und des Todes eröffnet nämlich nicht nur das Stück selbst, sondern jeden einzelnen Akt mit einem Wettstreit, in welchem jede dieser drei allegorischen Gewalten sich ihrer Thaten und des Triumphes über die andern rühmt, bis am Ende des fünften der Tod als Sieger stehen bleibt und mit einer Schmeichelei gegen Elisabeth, der einzigen Sterblichen, welcher er nicht nahen dürfe, das Ganze schließt. Schon dieser Rahmen zeigt das populäre Gepräge des Stücks. Es ist in der That eine ächte Volkstragödie, voller Aktion, kurze Rede, rasche That, Alles skizzenartig gehalten und der Ausführung durch die Schauspieler überlassen, ohne höheren ideellen Gehalt (wenn man diesen nicht etwa in jenem allegorischen Wettstreite finden will), gedankenarm, die komischen Partieen roh und niedrig, das Tragische nur ein großes, allgemeines Morden, in dem die Menschen wie Schafe hingeschlachtet werden, so daß zuletzt im buchstäblichen Sinne des Worts auch nicht Einer der Mitspielenden übrig bleibt, der Blank-Vers sehr frei und unregelmäßig, vielleicht erst durch eine spätere Bearbeitung dem Stoffe äußerlich umgehängt. In allen diesen Beziehungen, d. h. dem allgemeinen Style und Charakter nach hat es Verwandtschaft mit dem alten Jeronimo, nur daß es noch um eine Stufe niedriger steht als letzterer. Allein dieses Stück, unter dem Titel «**The First Part of Jeronimo. With the Warres of Portugall and the Life and Death of Don Andraea**», erst 1605 gedruckt (wiederabgedruckt in **Dodsleys O. P. III, 53 — 93**), ist ebenfalls

keine authentisch sichere Arbeit Kyds. Es wird ihm, obwohl mit großer Wahrscheinlichkeit, nur darum beigelegt, weil es dem Inhalte nach offenbar mit der Spanischen Tragödie zusammengehört, und von Henslow wie vom Drucker als der erste Theil derselben angesehen worden ist. A. W. Schlegel hat vollkommen Recht, wenn er bemerkt, beide Theile seien voller Abgeschmacktheiten; der Verfasser habe sich an Schilderung der gewaltsamsten Lagen und Leidenschaften gewagt, ohne seine Ohnmacht zu ahnen, besonders sei die Katastrophe (des zweiten Theils), die an Entsetzlichkeit alles Ersinnliche überbieten solle, auf läppische Art herbeigeführt und mache eine bloß lächerliche Wirkung, das Ganze sei wie die Zeichnungen der Kinder, ohne Beobachtung der Proportion» u. s. w. Allein er hat nicht nur einige andere wesentliche Mängel, sondern namentlich die Vorzüge des Stücks anzugeben vergessen. Insonderheit aber hat er Unrecht, den Jeronimo und die Spanische Tragödie wie Ein Stück zu behandeln. Beide gehören nicht näher zusammen als etwa Shakspeares Heinrich **V** mit seinem Heinrich **IV**, d. h. sie sind selbstständige Dramen, von denen das zweite die Geschichte des ersten (des Andrea) keineswegs fortsetzt, sondern nur an den Inhalt des ersten sich äußerlich anlehnt, so, daß es auch ohne jenes vollkommen verständlich ist. Dagegen zerfällt schon der Jeronimo, wie auch der Titel andeutet, in zwei oder wenn man will in drei verschiedene Theile, die nur räumlich und zeitlich, d. h. ganz äußerlich zusammenhängen, nämlich **1)** die Geschichte des Krieges zwischen Portugal und Spanien, in welcher der König von Portugal die Hauptrolle hat, **2)** Leben und Tod Don Andreas, des Geliebten der schönen Bellimperia, und wenn man will, 3) die Thaten Jeronimos, der dem Stücke den Namen gegeben, obwohl er im Grunde nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Das Hauptinteresse nimmt entschieden die Liebesgeschichte Andrea's und Bellimperia's in Anspruch: beide werden von dem auf Andreas Verdienste und Bevorzugung neidischen Lorenzo, dem Bruder Bellimperia's verfolgt; einen Anschlag auf Andreas Leben vereitelt indeß ein Zufall. Allein der Held fällt in der Schlacht, auf unritterliche Weise von den herbeieilenden Leuten des Infanten von Portugal getödtet, im Augenblick da er letzteren im Zweikampfe eben besiegt hat. Bei seinem Leichenbegängnisse am Ende des Stückes erscheint plötzlich sein Geist, ohne allen Grund, bloß um mit seinem

Freunde Horatio, dem Sohne Jeronimo's, freundliche Blicke zu wechseln. Zugleich treten **Revenge** und Charon auf, jene um dem Geiste Andreas das Ausschwatzen der Geheimnisse der Hölle zu verbieten, dieser um ihn in die Unterwelt zurückzugeleiten. Dieses allegorische Beiwerk ist so ungehörig, willkührlich und nichtssagend, daß es am besten den Standpunkt des Stücks in Beziehung auf Composition und ideellen Gehalt bezeichnet. In dieser Hinsicht ist sein Werth fast = Null. In Charakteristik, Sprache und Erfindung ist es dagegen nicht unbedeutend. Der alte Jeronimo, Horatio, Andrea, Prinz Balthasar, Lorenzo und Lazarotto sind, obwohl nur skizzenartig mit wenigen starken Strichen, doch sicher und fest gezeichnet. Die Diction hat in ihrer rauhen Kürze etwas Schlagendes, Kühnes, Energisches. Das Ganze ist voller Leben und Handlung, ja es ist überfüllt mit Aktion, so daß vornehmlich darum die Entwickelung der Charaktere und die Motivirung der Handlungen nicht zu ihrem Rechte kommen kann. Eben so wenig vermag das tragische Pathos, Affekt, Leidenschaft, Gedanke und Reflexion, in dem reißend schnell dahinströmenden Dialoge sich genügend zu entfalten; dafür macht sich der Bombast der ruhmredigen Spanischen und Portugiesischen Ritter desto breiter. Für die Schauluft des alten Englischen Publikums und für sein Verlangen nach Handlung ist indeß Alles gethan, um dem Stücke den allgemeinsten Beifall zu sichern.

«**The Spanish Tragedie. Containing the Lamentable ende of Don Horatio and Bellimperia with the pittifull Death of old Hieronimo**» (**Lond. 1599**, wiederabgedruckt a. O. **III, 99 — 202**) ist durch das Zeugniß Th. Heywoods in seiner **Apology for Actors** als Kyd's Werk sicher gestellt; und durch einen Ausfall in Ben Jonsons **Cynthia's Revels** (1600) gegen einige alte Stücke, «die immer wieder aufgewärmt, wie Geister auf der Bühne ein Dutzend Jahre herumspukten» (— die Spanische Tragödie wurde nach Henslows Tagebuche 1599 wieder aufgeführt), ist es wahrscheinlich, daß das Stück mindestens seit 1588 auf der Bühne war. Eine zweite unzweifelhafte Arbeit von Kyd ist die ziemlich freigehaltene Uebersetzung eines Stücks von Rob. Garnier, des besten Französischen Dramatikers des 16. Jahrhunderts, die unter dem Titel: «**Pompey the Great his fair Cornelia's Tragedie: effected by her Fathers and Husbandes downe-cast, Death and fortune. Written in**

French by that exellent Port R. Garnier and translated into English by Thomas Kid» 1595 im Druck erschien (wieder abgedruckt a. O. **II, 243 — 303**). Außer diesen beiden Stücken besitzen wir nichts, was ihm mit Sicherheit beigelegt werden könnte; denn daß er der Verfasser des alten **Taming of a Shrew** und des alten Hamlet sei, ist bloße willkührliche Vermuthung. Nach jenen beiden Stücken ist mithin zu beurtheilen, ob der Jeronimo und Soliman und Perseda von ihm herrühren können. Was nun zunächst die Cornelia betrifft, so ist das Stück, nach dem mißverstandenen Muster der Alten gemacht, ohne alle dramatische Haltung, im Grunde nur dialogisirte Lyrik und Rhetorik. Der ganze erste Akt besteht aus einer emphatischen Jeremiade Ciceros über den heillosen Zustand des damaligen Roms, seine Parteisucht, seine Knechtschaft ꝛc., ein Klaglied, das am Schluß des Akts vom Chorus in gereimten Stanzen fortgesetzt wird. In diesem Tone geht es ohne eine Spur von Aktion durch die folgenden Akte weiter, bis Schmerzensausbrüche und Verwünschungen Cornelias das Ganze auf demselben Punkte schließen, auf dem es begonnen. Reichlich eingeflochtene Sentenzen, manche nicht ohne Gedankentiefe, beschäftigen indeß den Geist; und die Sprache ist durchweg edel und gebildet, von rhetorischem Schwunge getragen, zuweilen ächt poetisch; der Blankvers, wahrscheinlich in Erinnerung an den gereimten Alexandriner des Originals mit vielen Reimen durchflochten, aber mit Gewandtheit und künstlerischem Takte gehandhabt. — Daß Kyd ein solches Werk übersetzen konnte, ja in der Dedication an die Gräfin von Sussex mit einer zweiten ähnlichen Arbeit (einer Tragödie Portia, die indeß nie erschienen ist) droht, beweist nicht nur, daß er gelehrte Bildung besaß, sondern auch, später wenigstens, eine gewisse Vorliebe für die antikisirende Richtung gefaßt haben mußte. — Den diametralen Gegensatz dazu bildet die Spanische Tragödie. Sie ist dem allgemeinen Style und Charakter nach dem Jeronimo so nahe verwandt, wie nur leibliche Geschwister sein können. Zunächst fehlt es auch ihr nicht an einzelnen Absurditäten. So wird das Stück sogleich eröffnet und an den Jeronimo angeknüpft durch eine Unterredung zwischen dem Geiste Andrea's und **Revenge**; beide bleiben als stumme und unsichtbare Zuschauer fortwährend auf der Bühne, um am Ende jedes Akts ein Paar Worte beizufügen, in denen

Andrea sich beklagt über die Verzögerung der Rache seines Todes an den Infanten Balthasar und Revenge ihn zur Geduld mahnte, bis am Ende des fünften Akts beide befriedigt zur Unterwelt zurückkehren. Sodann Bellimperia's plötzliche Liebe zu Horatio, der nun an Andreas Stelle tritt, von Lorenzo ohne Grund verfolgt und endlich meuchelmörderisch getödtet wird. Ferner die unbegreifliche Art, wie Lorenzo den alten Jeronimo vom Hofe zurückhält, so daß er seine Klage gegen die Mörder seines Sohnes gar nicht anzubringen vermag; Jeronimos völliger Wahnsinn, der plötzlich in ein berechnetes, kluges Handeln umschlägt; endlich der Schluß des Ganzen, ein allgemeines Morden, in welchem Jeronimo, nachdem er den Lorenzo getödtet, sich selber die Zunge abbeißt, und den Herzog von Castilien und sich selber mit einem Federmesser ersticht, Alles im Angesicht des ganzen Hofes und der ihn bewachenden Hellebardiere. Trotz dieser Absurditäten hat jedoch das Stück eine versteckte poetische Kraft, der man sich nicht leicht entziehen kann. Es ist voll drastischen Lebens, mehr noch als der Jeronimo, nur ebenfalls überreich an Aktion; die Charaktere sind im höchsten Grade kräftig und entschieden gezeichnet, nur alle zu sehr geneigt, sich ihren Affekten bis zur Sinnlosigkeit zu überlassen. Die Darstellung dieser Affekte, wenn auch oft übertrieben, ist doch an einzelnen Stellen wahrhaft erschütternd, so namentlich der Ausdruck des Schmerzes des alten Jeronimo und seiner Frau über den Verlust ihres edlen, ritterlichen Sohnes. Vor Allem aber — das Ganze ist für den gewöhnlichen Zuschauer durchweg spannend, fesselnd, ergreifend, kein Moment leer, keine Scene ohne innere Bewegung. — Hieraus erklärt es sich, warum kein Stück so vielfach von den gleichzeitigen und jüngeren Dichtern verspottet wurde als die Spanische Tragödie, und warum sie gleichwohl noch mehr als der Jeronimo ein Lieblingsstück des Volkes Jahrzehende lang blieb, so daß noch 1602 Ben Jonson behufs einer neuen Einstudirung im Einzelnen daran besserte und einige (übrigens sehr überflüssige, wenn auch mit gewandter, dramatischer Feder geschriebene) Scenen von seiner Hand hinzufügte. Trotz seiner großen inneren Verwandtschaft mit dem Jeronimo ist es mir indeß doch zweifelhaft, ob beide Stücke demselben Verfasser angehören. Neben der allgemeinen Aehnlichkeit des Styls und Charakters zeigen sich nämlich erhebliche Verschiedenheiten in der Behandlung. Kyd, wie

jene Uebersetzung und die Spanische Tragödie zeigen, liebt lange und erschöpfende Ergüsse der Leidenschaft und des Affekts; sein Pinsel ist breit und pastos, sein Colorit tief und voll, während der Dichter des Jeronimo das gerade Gegentheil zeigt. Die Spanische Tragödie stellt eine höhere, gelehrte Bildung zur Schau: vielfach citiren die Personen Lateinische Verse, auch Italienische Redensarten sind dazwischen geworfen, und der Olymp mit allen seinen Göttern ist so zu sagen das dritte Wort im Munde aller Sprechenden. Von dem allen keine Spur im Jeronimo. Hinsichtlich der Composition ferner ist die Spanische Tragödie dramatischer gehalten: sie rundet sich mehr ab, das Liebesverhältniß zwischen Horatio und Bellimperia bildet entschieden den Mittelpunkt, um den sich Alles dreht, während der Jeronimo in ein episches Nach- und Nebeneinander der Ereignisse sich verläuft. Die Diction ist in letzterem eng und knapp, skizzenartig kurz, rasch und springend wie ein schmaler Sturzbach; in der Spanischen Tragödie dagegen reich und fließend wie ein breiter, bewegter Strom; der Blankvers dort holperig, sehr frei und unregelmäßig, hier dagegen eher etwas eintönig, aber regelrecht innerhalb seiner Gränzen sich bewegend, mit vielen und langen gereimten Stellen vermischt, mehr und länger als im Jeronimo. Ich möchte daher fast glauben, daß der Jeronimo zwar ursprünglich ebenfalls von Kyd herrührte, aber ein älteres, ursprünglich in Prosa oder in den alten langgestreckten Reimversen geschriebenes Stück war, das hinterdrein, nachdem durch Marlowe (seit 1586) der Blankvers allgemein beliebt geworden, vielleicht von einem andern jüngeren Dichter in Blankverse umgedichtet wurde. Eben so könnte es mit Soliman uud Perseda ergangen sein. Denn welche Gewalt der Blankvers bald nachdem ihn Marlowe auf das Volkstheater gebracht, erlangt haben muß, sieht man an dem schlagenden Beispiele des obenerwähnten alten Stückes: **The famous Victories of Henry V,** das in Prosa geschrieben, aber in willkührlich abgebrochenen Zeilen gedruckt wurde, offenbar um ihm den Anschein zu geben, als sei es in Blankversen verfaßt. Ich berufe mich außerdem für meine Meinung auf eine zweite Stelle in Ben Jonsons Induction zu **Cynthia's Revels,** wo es heißt: **Another — — — swears down all, that sit about him, «That the old Hieronimo, as it was first acted, was the only best and judiciously penned play of Europe» (The Works of Ben Jonson. By**

Barry Cornwall. Lond. 1838. p. 71.). Man hat diese Worte auf die Spanische Tragödie bezogen. Allein der gedruckte wie der allgemein gebräuchliche Titel dieses Stücks war: **The Spanish Tragedie**; so wird es in Heywoods **Apology for Actors** und sonst angeführt. Außerdem hat B. Jonson nach Henslowes Tagebuche (S. **201. 223**) erst **1601** die ersten Verbesserungen und Zusätze zur Spanischen Tragödie gemacht, welche zum Theil auf dem Titel der Ausgabe derselben von **1602** ausdrücklich angegeben werden. Da **Cynthia's Revels** schon **1600** erschien, so können die Worte, «**as it was first acted**» nicht auf diese Zusätze hinzielen. Dann aber ist es am natürlichsten, sie auf den Jeronimo und eine frühere Gestalt desselben zu beziehen, und meine Hypothese rechtfertigt sich von selbst.

Thomas Lodge, der Freund G. Peele's, Greene's und Marlowe's, aber wahrscheinlich etwas älter als letztere beiden, studirte (nach Wood um **1573**) zu Oxford, und trat bereits um **1580** als Schriftsteller, wahrscheinlich auch schon als Schauspieldichter auf (S. **Dodsleys O. P.** ang. Ausg. **VIII, 3** f. Collier a. O. **III, 213** f.). Außer einigen Pamphlets und Erzählungen (unter denen seine «**Rosalynde — Euphues golden Legacy**» **1590**, die Quelle zu Shakspeare's: Wie es euch gefällt, die vorzüglichste ist) besitzen wir von ihm nur zwei Schauspiele: **The Wounds of Civil War**, und das mit R. Greene gemeinschaftlich geschriebene **Looking Glass for London and England**. Wie groß sein Antheil an letzterem war, läßt sich natürlich nicht bestimmen; auf dem Titel des ältesten Drucks (von **1594**, wieder abgedruckt in Dyce's Ausg. der dramat. Werke Greene's **I, 59** ff.) wird Lodge zuerst genannt: vielleicht also war der größere Theil von ihm, und Greene nur seine Gehülfe. Das Stück, das von Henslowes Truppe **1591** aufgeführt wurde, ist indeß ein schwaches Machwerk, nur eine Reihe lose verbundener Scenen, welche den König von Ninive, seine Weiber und Satrapen und das ganze Volk in die tiefste Sittenlosigkeit versunken darstellen. Einzelne Strafgerichte Gottes, ein Blitzstrahl, der des Königs Schwester und Gemahlin, die schöne Remilia, ein andrer, der seinen Günstling, den elenden Parasiten Radagon, tödtet, fruchten nichts. Endlich erscheint der Prophet Jonas (dessen bekannte Geschichte ebenfalls eingeflochten ist) auf wiederholtes Geheiß eines Engels in Ninive und predigt Buße. Da bekehrt sich Alles, und das

Ganze löst sich in Wohlgefallen auf, indem Jehovah in Gestalt eines Engels niedersteigt und Gnade für Recht verkündet. Während der ganzen Darstellung (mit Ausnahme des ersten Auftritts und der letzten Scenen) ist der Prophet Hoseas gegenwärtig, ohne mitzuagiren, als bloßer, den handelnden Personen unsichtbarer Zuschauer, nur um am Ende jeder Scene in meist gereimten Versen eine Ermahnung an das Publikum oder vielmehr an ganz London und England zu richten, auf daß das große Volk des Westens, das eben so tief und noch tiefer gesunken sei, sich ein Beispiel nehme an Ninive (daher der Titel). Mit einer ähnlichen Paränese aus dem Munde des Propheten Jonas werden die Zuschauer entlassen. — Man hat das Stück für eine Art von Satire oder ironischer Vertheidigung gegen die Puritanischen Angriffe auf das Theater gehalten. Und ohne Zweifel ist es ein Tendenz-Stück. Ich kann indeß bei näherer Betrachtung von Ironie und Satire nichts entdecken, und glaube daher, daß es in ähnlicher Absicht geschrieben war wie G. Peele's David und Bethsabe, nämlich um den Eiferern den Mund zu stopfen, welche immerfort hervorhoben, daß nichts als weltliche, unheilige, der Religion und Sittlichkeit schädliche Dinge auf die Bühne gebracht würden, und das Schauspiel seinen ursprünglichen Zweck, den es zur Zeit der Mysterien und Moralitäten gehabt, gänzlich vergessen habe. Das Stück ist daher insofern interessant, als es zeigt, in welcher Art Dichter, wie Lodge und Greene, Wesen und Zweck der alten Moralitäten mit den Anforderungen der Kunst auf der damaligen Stufe der Bildung zu vereinigen suchten. Es ist gleichsam selbst ein Moral- und Miracle-Play im Geiste des Greene-Marloweschen Zeitalters, aber eben damit der Beweis, daß in dieser Art, d. h. mit der ausdrücklichen Tendenz moralischer und religiöser Besserung, die alten Moralitäten und Mysterien sich nicht wiederherstellen ließen. Der Versuch dazu mußte verunglücken, weil er sowohl dem allgemeinen Geiste der nationalen Bildung wie insbesondere dem Gange und Ziele der Englischen Kunstentwickelung widersprach.

«**The Wounds of Civill War. Lively seth forth in the true Tragedies of Marius and Scilla. Written by Thomas Lodge**» (Lond. 1594, wiederabgedruckt bei Dodsley a. O. S. 11—88) zeigt uns erst den Dramatiker Lodge in seiner wahren, natürlichen Gestalt. Collier vermuthet, daß das Stück bald nach Marlowe's Tamerlan (1586) erschienen sei, da es zwar größtentheils in Blankversen, aber noch reichlich versetzt mit langen ge-

reimten Stellen und Reim-Couplets geschrieben sei, und im dritten Akte eine Scene (Sullas Rückkehr als Sieger über Mithridates) enthalte, die offenbar einen ähnlichen Auftritt im Tamerlan nachahmen und überbieten wolle. Und in der That kann es die größere Selbstständigkeit und Originalität Marlowes vorausgesetzt, kaum bezweifelt werden, daß Lodge hier dem Style seines Freundes nacheiferte. Im Allgemeinen bleibt er hinter Marlowe's poetischer Kraft zurück; Marlowe ist ohne Zweifel das größere dramatische Talent. In mancher Beziehung indeß hat er ihn übertroffen. Sein Styl ist zunächst weniger inficirt von Marlowe's Neigung zu schwülstigem Pomp der Rede und der Handlung, ohne sich doch so oft, wie Greene's Diction, matt im Sande zu verlaufen. Er zeigt sich frei von jenem maßlosen Pathos, das beständig sich selbst überschreit, von jenem titanischen Streben Kyds und Marlowe's, durch gewaltsame Thaten, unerhörte Situationen und übertriebene Ausbrüche des Affekts das Drama zu einer unnatürlichen Höhe hinaufzuschrauben. Ja wir begegnen in ihm zuerst einer Ahnung von jenem erhebenden, versöhnenden Elemente im Begriffe des Tragischen, welches die Shakspeareschen Tragödien mit so unwiderstehlichem Zauber umkleidet. Um dieses Element geltend zu machen, scheint er sich veranlaßt gesehen zu haben, den historischen Stoff so wesentlich umzugestalten, daß sein Drama kaum noch ein historisches heißen kann. Diese Abweichungen von der Geschichte sind indeß nur zum Theil glücklich zu nennen. Marius, von Anfang an menschlicher, edler, großmüthiger gehalten, schließt bei Lodge die Laufbahn seiner Thaten, statt wie die Geschichte will, mit einem fünftägigen Gemetzel unter seinen Gegnern, mit einer hochherzigen Handlung der Selbstüberwindung, indem er die gefangene Gemahlin und Tochter Sullas frei giebt und dem heranziehenden Todfeinde entgegensendet. Er stirbt bald darauf, von sieben sein Haupt umkreisenden Adlern wie durch eben so viele Boten der Götter abgerufen, statt, wie die Geschichte behauptet, von Gewissensbissen in das Laster des Trunkes hineingetrieben und darin sich aufreibend. Diese Abweichung ist glücklich zu nennen, indem es dramatisch nothwendig war, die beiden Helden des Stücks in entschiedenen Contrast gegen einander zu stellen; auch ist sie im Grunde unbedeutend, da eben jene Gewissensbisse zeigen, daß Marius in Wahrheit besser war als seine blutigen, vom Augenblick eingegebenen Thaten. Im Gegen-

satz zu ihm ist Sulla vom Dichter das ganze Stück hindurch als ein ehrgeiziger, rachsüchtiger, hartherziger, nur nach despotischer Herrschaft dürstender Charakter geschildert; mit psychologischem Scharfblick und einem bemerkenswerthen Talente für Charakterzeichnung ist das historisch gegebene Material zum Bilde einer vollen, lebendigen Persönlichkeit verarbeitet, die durch den eigenthümlichen Zug eines geistreichen, beißenden Spottes, mit dem Sulla seine Opfer zum Tode schickt, etwas höchst Individuelles und Pikantes erhält. Plötzlich aber ändern sich alle Farben und Züge des Bildes, und Sulla fällt nicht nur aus seiner historischen, sondern auch aus seiner dramatischen Rolle, indem er zum Schluß, auf dem Gipfel der erstrebten Macht und Größe, durch die Meldung von dem heldenmüthigen Tode des jüngern Marius seines letzten Feindes entledigt, plötzlich und ohne anderweitige Veranlassung in sich schlägt, Betrachtungen über die Vergänglichkeit des irdischen Glücks anstellt, seiner Würde entsagt, und in's Privatleben zurückkehrt. Nach einer kurzen Zwischenscene, in der er die Beleidigungen zweier gemeiner, halb närrischer Bürger mit Gleichmuth erträgt, und damit den Ernst seiner Bekehrung bewährt, erscheint ein Genius, kündigt ihm in lateinischen Versen seinen baldigen Tod an, und unter erhabenen Trostworten an seine Frau und Töchter stirbt Sulla wie «der arabische Phönix mit dem Blick auf die Sonne gerichtet». Damit gewinnt die Tragödie zwar einen erhebenden, versöhnenden Schluß; allein nicht nur der poetischen Gerechtigkeit ist keine Genüge geschehen, sondern der Dichter, indem er beide Helden im Tode völlig gleich stellt, zerstört zugleich die innere ideelle Einheit seines Dramas. Es sind nun im Grunde zwei Tragödien, wie auch der Titel andeutet, beide nur äußerlich mit einander verbunden, die eine das Leben und den Tod des Marius, die andre das glückliche Geschick des noch im Tode Gottbegünstigten Sulla darstellend. Das Stück wird zu einer bloßen Verherrlichung des blinden Glücks, der willkührlichen Gunst der Götter: das erscheint zuletzt als der ausgesprochene Grundgedanke des Ganzen, der, so unmotivirt und widersprechend, wie er hier sich darstellt, nicht nur undramatisch, sondern auch unpoetisch ist. — Obwohl sonach Lodge's Versuch, in diesem bestimmten Grundgedanken seiner Dichtung eine innere ideelle Einheit unterzubreiten und damit eine vollendetere Form zu gewinnen, völlig gescheitert, sein Versuch, dem

Tragischen durch jenes versöhnende Element eine höhere Weihe zu geben, nur halb gelungen ist, so ist es doch eben dieser Versuch, der seinem Werke das Hauptinteresse verleiht, und um dessentwillen sehr zu bedauern ist, daß wir nichts weiter von seinen dramatischen Arbeiten besitzen. Wir können uns indeß mit der Vermuthung trösten, daß es, da kein andres seiner Stücke in den Druck gekommen zu sein scheint, höchst wahrscheinlich bei weitem das Beßte von allen seinen Dramen war.

Nach Greene's Urtheil — vorausgesetzt daß er in den Abschiedsworten, die er am Schlusse seines **Groatsworth of wit etc.** an seine Genossen richtet, unter dem «**young Juvenal**» unsern Dichter gemeint habe — scheint Lodge ein besonderes Talent zu satirischem, beißendem Witz gehabt zu haben. Seine übrigen Stücke waren daher vielleicht Komödien. Meres (in seinem **Palladis Tamia**) nennt ihn jedoch nicht unter den ausgezeichneten Komödienschreibern seiner Zeit. Wohl aber finden wir unter ihnen in erster Linie den Namen des bekannten Pamphletisten Thomas Nash. Allein auch von ihm wissen wir nicht nur nichts Näheres über seine Person und Lebensumstände, als daß er zu Leostoffe in Suffolk wahrscheinlich um **1564** geboren wurde und **1601** bereits todt war, sondern er theilt auch insofern das Schicksal Lodges, als von seinen dramatischen Arbeiten nur ein einziges Stück sich erhalten hat, das ihm ganz und allein angehört (**Dido, Queen of Carthage**, das er mit Marlowe zusammen schrieb, ist wahrscheinlich zum größeren Theile des Letzteren Werk), während von seinen Pamphlets und Streitschriften zahlreiche Proben vorhanden sind. In letzteren finden wir überall den gewandten Schriftsteller, den guten Satiriker, insbesondere den furchtbaren Streiter im Einzelkampfe, als den er z. B. in seiner literarischen Fehde mit Gabriel Harvey sich erwies; wir finden einen scharfen Verstand, der die Schwächen des Feindes auf den ersten Blick zu erfassen weiß, einen treffenden, kaustischen Witz, aber mehr verletzend als komisch (so daß man begreift, wie ihn eines seiner verloren gegangenen Dramen: **The Isle of Dogs**, ins Gefängniß bringen konnte), Feinheit der Gedanken und Eleganz des Styls, aber keine Tiefe des Gemüthes, keine Größe der Gesinnung, keine Productivität, Mangel an ideellem Gehalte. Die gleichen Vorzüge und Schwächen zeigt jenes dramatische Werk, von dem wir sprachen. Es führt den Titel: «**A pleasant Co-**

medie, called Summer's last Will and Testament. Written by Thomas Nash» (Lond. 1600, wiederabgedr. in Dodley's O. P. ang. Ausg. IX, 13—79), und muß nach einigen darin vorkommenden Hinweisungen auf Zeitereignisse im Herbst 1592 geschrieben und aufgeführt sein. Wüßten wir nicht schon anderweitig, daß der Verfasser ein Mann von gelehrter Bildung war, der in Cambridge studirt und 1585 daselbst den Grad eines Bachelor of Arts empfangen hatte, so würde es uns dieß Drama fast auf jeder Seite sagen. Das Stück ist eine bloße Allegorie, in der alle möglichen Götter und mythologischen Gestalten figuriren, reichlich mit klassischer Erudition, lateinischen Citaten und gelehrten Anspielungen ausstaffirt, aber, wie nothwendig jede bloße Allegorie, ein frostiges, trockenes, ermüdendes Machwerk. Der Sommer, als König der Welt gefaßt, schwach und hinfällig, vom Herbst und Winter geführt, will sein Testament machen, läßt aber zuvor alle Diener, Beamten und Fürsten seines Reichs (Ver, Solstitium, Sol, Orion, Bacchus ꝛc.) zusammenrufen, um Rechenschaft von ihnen zu fordern, — das ist der, wie Jeder sieht, an sich sehr undramatische Stoff, dem wider seine Natur die dramatische Form aufgezwungen worden. Läßt man indeß einmal diese unglückliche Wahl des Gegenstandes gelten und sieht von den nothwendig daraus sich ergebenden Mängeln ab, so muß man anerkennen, daß das Ganze mit viel Witz und Geist ausgestattet, und alles Mögliche gethan ist, um dem Sujet Leben und Interesse einzuhauchen. Zu diesem Behufe läßt Nash gleich im Anfang den Geist Will Summers, des berühmten Hofnarren Heinrichs VIII., als Prolog auftreten, und auf ergötzliche Weise aus seiner Rolle fallen, indem er plötzlich als Mr. Toy (der Name des Schauspielers, der die Rolle spielte) agirt, und eben so plötzlich wieder sich verwandelt in die Person Will Summers. In diesem Zwielichte zwischen Illusion und Wirklichkeit ist die ganze Rolle durchgeführt. Und da Will Summer am Schlusse der einleitenden Scene mit einer geschickten Wendung erklärt, er werde auf der Bühne bleiben, um das Stück mit anzusehen; da er wirklich nicht nur bleibt, sondern durch eingestreute Bemerkungen das Stück, den Dichter und die Schauspieler beständig kritisirt und lächerlich macht, da endlich am Schlusse des Ganzen jenes Spiel von neuem beginnt und Will Summer bald Mr. Toy, der Schauspieler, bald der Hofnarr Heinrichs VIII. ist, so er-

scheint das ganze Stück in dasselbe Zwielicht gehüllt, und wird aus einem Drama zu einem bloßen dramatischen Scherze. Diese Einkleidung, durch welche vornehmlich die Allegorie erträglich, aber auch aufgehoben wird, macht das Stück interessant. Sie beweist nicht nur, daß die Dichter dermalen bereits das bestimmte Bewußtseyn hatten, die Allegorie sei an sich dramatisch unmöglich und daher nur mit einer Selbstzerstörung der dramatischen Illusion vereinbar, sondern auch, daß jene Selbstironisirung der Kunst, welche unsere Romantiker für die höchste Höhe der Poesie ausgaben, bereits zweihundert Jahre vor ihnen, wenigstens im Gebiete des Komischen, versucht worden, und also nicht einmal eine neue Erfindung war. Sie beweist aber auch, daß Nash wohl ein Gelehrter, ein feiner, geistreicher, witziger Kopf, aber kein Dichter, kein Dramatiker war, weil er wohl ein geistreiches Spiel, aber kein Drama zu schaffen vermochte. —

Ich habe Nash und Lodge, obwohl jener sicherlich, dieser wahrscheinlich etwas jünger ist, doch vor George Peele gestellt, um die drei Hauptrepräsentanten des vor-Shakspeareschen Dramas in meiner Charakteristik näher zusammenzurücken. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Peele nächst Greene und Marlowe das bedeutendste Talent war unter jener Zahl von Dramatikern, welche Shakspearen den Weg bereiteten. Greene bezeichnet ihn, vielleicht mit einer gewissen Vorliebe, in seinem **Groatsworth of wit** als einen Dichter, der in keiner Beziehung geringer, in mancher Hinsicht ausgezeichneter (**rarer**) sei als Marlowe und Lodge; Nash nennt ihn (1588) **primus verborum artifex**; und Meres (a. O.) führt ihn hinter Marlowe, vor Kyd und Shakspeare unter den besten Tragikern seiner Zeit auf. Wahrscheinlich um **1552** in Devonshire geboren, ging Peele, nachdem er in Oxford studirt und **1577 Bachelor, 1579 Master of Arts** geworden war, vermuthlich unmittelbar nach London. Hier lebte er in freundschaftlicher Verbindung mit Greene, Marlowe, Lodge, Nash u. A., von seiner Feder, in jener ungebundenen, ausschweifenden Weise, der sich, wie es scheint, die s. g. **authors of profession** jener Zeit gern hingaben, bald im Elend schmachtend, bald, wenn ein glücklicher Wurf die Börse gefüllt hatte, schwelgend und prassend. Und obwohl das erst nach seinem Tode erschienene Pamphlet: **The merry conceited Jests of G. Peele**, das ihn als einen niedrigen und gemeinen Gau-

ner darstellt, wahrscheinlich durchweg Lüge oder Dichtung ist und seinen populären Namen nur als Aushängeschild braucht, um sich selbst populär zu machen, so scheint sein moralischer Charakter, wie auch Greene andeutet, doch so wenig fleckenlos gewesen zu sein, daß es eben möglich war, solche Fiktionen auf seine Rechnung in Umlauf zu setzen. 1598 war er (nach Meres) bereits nicht mehr am Leben (S. **The Works of George Peele. Collected etc. By the Rev. Alexander Dyce. II Edit. Lond. 1829. I. p. I—IX**).

Peele's älteste, bis jetzt bekannte schriftstellerische Produktion waren einige empfehlende Verse zu Watsons Hekatompathia, eine Sammlung von Sonnetten, die 1581 im Druck erschien. Für sein ältestes Drama hält man, auf eine Bemerkung von Nash zu Greene's Menaphon gestützt, sein **Arraignment of Paris**, das ohne seinen Namen 1584 gedruckt wurde (Dyce S. XII f.). Allein wenn «**The History of the two valiant Knights, Syr Clyomon, Knight of the golden Sheeld, sonne to the king of Denmark, and Syr Clamydes the white Knight**» etc. (Lond. 1599. Dyce III, 5—144) wirklich von ihm herrührt, wie Dyce annehmen zu müssen glaubt, weil auf einem der Exemplare der alten Ausgabe in der Schreibart der Zeit Peele als Verfasser bezeichnet ist, so muß dieses Stück jedenfalls älter als die Anklage des Paris sein. Allein ich bin geneigt zu glauben, daß es, obwohl im Style den ältesten Stücken Peeles nahe verwandt, doch nicht ihm, sondern einem seiner unmittelbaren Vorgänger aus den siebziger Jahren angehören dürfte. Jedenfalls steht es noch auf einer niedrigeren Stufe der dramatischen Bildung als die Anklage des Paris. Die Sprache ist älter und ungelenker, der Vers jener vierzehnsylbige gereimte Alexandriner, der, in unserem Stücke ziemlich regelmäßig, sonst mehr oder minder frei gehalten, der herrschende Vers vor Einführung des Blankverses auf dem Volkstheater war, die Diction breit und schwerfällig, der Dialog noch ohne alle Dialektik. Der Stoff ist ein mittelalterlicher Ritterroman, mit Drachen und Zauberern, fahrenden Rittern und irrenden Prinzessinnen, mehr dialogische Erzählung als Drama, mit langen Reden in denen vielfach wiederholt wird, was der Zuschauer eben gesehen hat, zwar voller Begebenheiten, aber doch ohne eigentliche Handlung, von dramatischer Abrundung und scenischer Gliederung noch keine Spur,

die Charaktere sehr allgemein gehalten, noch ohne individuelle Färbung. Endlich erinnert es auch noch vielfach an die Moralitäten: der Narr oder Clown heißt **Subtle Shift** und wird als solcher durch den Zusatz, «**the Vise**», noch ausdrücklich näher bezeichnet; zwei allegorische Figuren, **Rumour** und **Providence** treten plötzlich zwischen die handelnden Personen, erstere um dem Einen der Helden, Clyomon, zu berichten, was in seiner Abwesenheit geschehen ist, letztere, um ganz aktiv einzugreifen und Clyomons Geliebte Neronis von einem raschen, unnöthigen Selbstmorde abzuhalten; ja der Narr des Stücks nennt dasselbe einmal ausdrücklich eine «**Pageant**», ein Beweis, daß es entstanden sein muß, als man in London noch keine stehenden Theater hatte und Pageant noch der gebräuchliche allgemeine Name für die verschiedenen Gattungen von Dramen war. — Soll das Stück dennoch von Peele herrühren, so müßte man annehmen, daß es ein Jugendwerk von ihm sei, das er bereits in Oxford verfaßt (denn schon dort war er als Dichter bekannt — Dyce **I**, S. **II**.), und später in London einer Schauspielertruppe übergeben habe. Allein auch dieses Auskunftsmittel will mir nicht gefallen, weil mir das Stück nach Geist und Charakter von keinem unreifen Jünglinge geschrieben zu sein scheint.

Peele's **Arraygnment of Paris**, das sich selbst «**a Pastorall, presented before the Queene's Majestie by the Children of her Chapell**» nennt (bei Dyce **I**, 5—67), — ein Hof-Schauspiel in Lyly's Style, d. h. keine freie Dichtung, sondern auf Schaustellung, Augenweide und Schmeichelei gegen die Königin berechnet*), daher arm an Aktion, aber desto reicher an zarten, galanten Redensarten, aufgeputzt mit Gesängen (worunter auch ein Italienischer) und allerlei ungehörigen, dem Sujet

---

*) Die Pointe besteht darin, daß Paris, von Juno und Pallas wegen ungerechten Richterspruchs vor den versammelten Göttern verklagt, von letzteren zwar ohne Strafe entlassen, aber, da die Klägerinnen auf ihrer Appellation beharren, sein Richterspruch gleichsam cassirt, der Proceß von neuem aufgenommen und die Entscheidung der Diana übertragen wird, die dann den verhängnißvollen Apfel keiner der drei Göttinnen, sondern der eben so keuschen als schönen, mächtigen und weisen Nymphe Elisa zuspricht. Juno, Pallas und Venus stimmen natürlich diesem Spruche von Herzen bei, und legen alle ihre Gaben der Königin zu Füßen; ja zuletzt erscheinen sogar die drei Parcen, um in einem lateinischen Gesange die Zeichen ihrer Herrschaft und damit letztere selbst der Gebenedeiten zu überliefern.

nur äußerlich angehängten Liebesscenen zwischen den Schäfern und Schäferinnen, Nymphen und Landgöttern des Ida, — ist nur in Beziehung auf Sprache und Versbildung interessant. Die Diction nämlich ist im Allgemeinen durchweg natürlich, angemessen, fließend, nicht ohne Anmuth und Harmonie in Klang und Rhythmus. Wir müssen daher annehmen, daß Peele der erste war, welcher der affektirten, verkünstelten Redeweise Lylys entgegentrat, und den Versuch machte, die Ohren des Hofes wieder an die Sprache der, wenn auch poetisch erhöhten Natur zu gewöhnen. In der Versbildung finden wir zwar den Alexandriner wieder, so jedoch daß der lange vierzehnsylbige mit dem kürzeren, zehnsylbigen wechselt und letzterer entschieden vorherrscht. Diese zehnsylbigen Alexandriner behandelt Peele (indem er die Cäsur oft ganz verwischt) so, daß man sie auf den ersten Blick für gereimte Blankverse halten könnte. Da er dieß ohne Zweifel auch in seinen älteren, für die Volksbühne geschriebenen Stücken, von denen sich leider keines erhalten hat, gethan haben wird, so dürfte seine Diction gleichsam als die Brücke anzusehen sein, auf der Marlowe zu seinem großen Unternehmen, den Blankvers auf das Volkstheater zu verpflanzen, überging.

Von Peele's übrigen Stücken, die uns den Dichter erst in seiner wahren Gestalt zeigen, halte ich «**The Old Wifes Tale, a pleasant conceited Comedie**» (Lond. **1595**, bei Dyce **I, 207—251**) für das älteste und nächst David und Bethsabe für das beste. Es ist ein dramatisirtes Spinnstuben-Märchen, das ein altes Weib drei verirrten Phantasten (**Frolick, Antick** und **Fantastick**) erzählt, das aber, nachdem sie kaum den Anfang mit einer Art Exposition gemacht hat, sich von selbst zu verkörpern beginnt und vor den Augen der Lauschenden in Handlung übergeht. Die ganze Aktion ist im ächten Märchenstyle gehalten, stets schwebend in jenem eigenthümlichen Helldunkel zwischen Träumen und Wachen, zwischen Tiefsinn und Unsinn, zwischen kindlichem Spiel und erwachsenem Witz, aber immer symbolisch hindeutend auf die wahre Schönheit, die reine Herzensgüte und jene ungesuchte und unbewußte Tugend, der ihr Lohn von selbst in die Hand läuft, während kluge Absichtlichkeit, prahlerische Ritterlichkeit, blinde Narrheit, ja selbst hingebende Geschwisterliebe, die aber zu sehr auf eigene Kraft vertraut, sich vergebens abmühen. Dieser zarte poetische Sinn beseelt und verknüpft allein

das wirre Gemenge von Scenen, in denen erst zwei Brüder die ihre Schwester verloren, dann ein stolzer hochmüthiger Recke in Begleitung eines verliebten Narren, jener mit seinem zweischneidigen Schwerte prahlend, dieser sentimental schwärmend, endlich ein fahrender Ritter, der seine ganze Habe hingiebt, um das Begräbniß eines armen Schluckers dem hartherzigen Kirchendiener zu bezahlen, nach einander auftreten, alle auf dem Wege, die schöne Königstochter, ihre Schwester und resp. Geliebte, zu suchen und aus den Händen eines alten Zauberers zu befreien. Keinem gelingt es, außer dem Ritter, aber nur mit Hülfe des Geistes jenes armen Jack, dessen Körper er begraben lassen. Das Ganze, in Prosa geschriebene, nur mit selten eingestreuten, vielleicht später umgeschriebenen Stellen in Blankversen, hat im Gegensatze gegen die Anklage des Paris und Sir Clyomon und Clamydes nur den einen Fehler, daß es zu skizzenhaft gehalten, zu rasch wie ein Schattenbild an der Wand vorüberfliegt. —

Diese trockene skizzenartige Kürze, die das Knochengerippe des Dramas, die Aktion, kahl und nackt, ohne Fleisch und Blut, ohne nähere Ausführung durch die Rede, hinstellt und Affekt und Leidenschaft, Empfindung und Reflexion kaum zu Worte kommen läßt, war der entgegengesetzte Fehler, in welchen das Volksschauspiel vor Marlowe verfiel, nachdem es sich der langen Kanzelreden der Moralitäten und der eben so langen Disputationen der Heywoodschen Interludes entledigt hatte. Das Bewußtsein der Dichter, daß die Aktion die Seele des Dramas sei, das Gefallen des Publicums an ihr scheint sich so überwiegend geltend gemacht zu haben, daß es alle übrigen dramatischen Elemente absorbirte. Wir finden diese Einseitigkeit nicht nur im alten Jeronimo, in Soliman und Perseda, sondern auch in allen Peeleschen Stücken (mit Ausnahme von David und Bethsabe) und noch in einigen Dramen R. Greene's wieder. So ist «**The Battel of Alcazar, fought in Barbarie etc.**» (**Lond. 1594,** bei Dyce **II, 87 — 146**) ein bloßes Schlachtenstück, das wahrscheinlich bald nach Marlowe's Tamerlan (**1586**) erschien, und nach diesem Muster gearbeitet war. Daß es zu den älteren Arbeiten Peele's gehörte, beweisen schon die noch beibehaltenen alten Dumb-Shows, die ausdrücklich vom **Presenter** erklärt werden, weil sie keine bloße Zuthat sind, sondern die Handlung fortführen, indem sie zeigen, was vor und zwischen den einzelnen Akten

geschehen ist. Außerdem wird Tamerlan einmal in auffallender Weise und unter Hindeutung auf einen Vers in Marlowe's Trauerspiel ausdrücklich erwähnt; Diction und Versbau, namentlich der häufige Bombast, erinnern an Marlowe's damals noch ganz unerhörte Sprache; der beständige Kampf und Schlachtenlärm, aus dem die Aktion fast allein besteht, macht das Ganze eben so eintönig als Marlowe's Tamerlan. Nur fehlt Marlowe's Rhetorik der Leidenschaft, Marlowe's Pathos, Marlowe's Fülle der Rede und das warme, glänzende Colorit, das sich von ihr aus über seine Figuren ausbreitet. Peele's Charaktere sind zwar richtig gezeichnet, aber flach und trocken, Einer wie der Andre lauter stolze, hochfahrende Ritter oder Rache schnaubende Muhamedaner. Und da die Aktion ebenfalls ohne Mannichfaltigkeit, nur langsam und schwerfällig um die uninteressante Thatsache der Entthronung des Usurpators Muly Mahamet und den vergeblichen Versuch Sebastians von Portugal und des Englischen Abentheurers Stuckeley, ihn wieder einzusetzen, sich dreht, so sieht man, das Ganze ist eben nur ein Volksschauspiel, zur Befriedigung der Schaulust der großen Menge ohne höhere poetische Zwecke rasch hingeworfen. Besser, reicher, sorgfältiger gearbeitet ist «**The Famous Chronikle of King Edward the first etc.**» (**Lond. 1593.** bei Dyce **I, 77 — 202. Dodsley's O. P. Tom. XI**), — nur Schade, daß es, wahrscheinlich bloß aus den Rollen der Schauspieler zusammengestellt, sich in einem Zustande befindet, der ein sicheres Urtheil darüber fast unmöglich macht. So viel ist indeß klar, daß das Stück, ganz im alten Chroniken-Style gehalten, gleichsam selbst nur die dramatisirte Chronik des Lebens Eduards **I** ist. Von Shakspeare's tiefem historischen Sinne, von seiner politischen Weisheit, seinem divinatorischen Verständniß der Weltbegebenheiten, seiner Charakteristik der allgemeinen Zustände und Verhältnisse, findet sich hier noch weniger als in Lodge's **Wounds of civil War.** In epischer Breite, in gerade fortlaufender Linie, nach chronologischer Ordnung ziehen die Ereignisse vorüber. Die handelnden Personen werden fast nur durch ihre rasch sich folgenden Thaten charakterisirt; die Rede, d. h. die Darstellung ihrer Gedanken, Stimmungen, Affekte, ist wiederum nur Skizze. Ja diese Skizze widerspricht zuweilen ihren Thaten: die Königin Elinor z. B. nimmt man bis zuletzt, wo sie die Lady Mayoreß um ihrer zu

reichen Kleider willen tödtet, und auf dem Sterbebette einen gedoppelten Ehebruch bekennt, für eine zwar eigensinnige, hoffärtige, despotische, aber doch noble Natur. Die wunderbare Scene, in welcher die Königin sich verschwört, am Tode der unglücklichen Mayors-Frau unschuldig zu sein, und den Himmel herausfordert, sie in die Tiefen der Erde versinken zu lassen, wenn sie nicht die Wahrheit sage, und in welcher dann die Erde sich unter Donner und Blitz wirklich öffnet, um sie zu verschlingen, aber an einer anderen Stelle von London wieder auszuwerfen, ist einer jener populären Züge, den Peele aus Holinshed's Chronik oder aus einer alten Ballade, aus der er schöpfte, aufnahm: heutzutage würde man ihn einen bloßen Effektstreich nennen, damals aber war er ein wenn auch unbeholfener, fast kindischer Ausdruck jenes romantisch poetischen Sinnes für die Zeichen einer göttlichen Leitung der irdischen Dinge, ohne welchen die Geschichte nicht dramatisch bearbeitet werden kann, desselben Sinnes, der auch in dem Untergange Lleuellen's und seines Bruders Davids, wie ihn Peele als Opfertod ihres Wallifer Patriotismus darstellt, und in dem Schicksale Eduards I selbst, nur in andrer Weise, sich ausspricht. Dieser allgemeine romantisch poetische Aether, der das Stück durchzieht und die Masse der Thaten und Begebenheiten in den malerischen Duft der Ferne hüllend unter einander verschmelzt, ist wiederum der Hauptvorzug des ganzen Stückes.

«The Love of King David and Fair Bethsabe» etc. (**Lond. 1599.** bei Dyce **II, 5 — 80.** Hawkins a. O. **II, 127** f.) ist ohne Zweifel Peele's reifstes und bestes Werk. Ich meine aber, daß es insofern für uns außer Betracht kommt, als es, wie ich überzeugt bin, erst entstanden ist, nachdem Shakspeare's Romeo und Julie bereits auf der Bühne erschienen war (**1591 — 92**). Ich glaube in Styl und Sprache deutliche Spuren des Einflusses Shakspeares zu erkennen. Insbesondere erinnern die Liebesscenen wie die Schilderungen und Gleichnisse von der schönen Natur, namentlich so weit sie das Anmuthige der Erscheinung umschreiben, an jene unübertroffenen Gemälde in Romeo und Julie. Der poetische Ausdruck der Liebe, der Schönheit und Anmuth, wovon wir in Peele's übrigen Stücken kaum einige schwache Versuche finden, ist ihm hier in auffallend hohem Grade gelungen. Er hat dem Stoffe gemäß zugleich Etwas von dem

eigenthümlichen, orientalisch jüdischen Gepräge, das im Hohen Liede Salomonis am bestimmtesten hervortritt, jene bunte, grelle Farbenpracht, jenen blendende Sonnenschein, jene treibende, schwellende, Geburtsschwangere Wärme, welche keine feste Gestaltung duldet, sondern die Umrisse, indem sie sie zieht, gleischam in's Unendliche auflöst. Wo dagegen die Situation den Ausdruck des Großen, Erhabenen fordert, da geräth Peele auch hier noch meist in's Bombastische; die Darstellung des Hohen, Gewaltigen, Bewegungsvollen, des raschen Affekts, der wühlenden Leidenschaft, ist überhaupt nicht seine Sache. Uebrigens ist die Behandlung im Allgemeinen dieselbe wie in Eduard I. Der Stoff ist fast ohne Veränderung aus dem A. T. aufgenommen, und in episch chronologischer Weise disponirt. Nur rundet sich das Ganze mehr ab, weil der Ereignisse nicht so viele sind und mehr von einem innern, ideellen Zusammenhange getragen erscheinen. Es ist einer der Grundgedanken der jüdischen Moral, jener Uebergang der Strafe von den Eltern auf die Kinder, durch den hier die ganze Darstellung bedingt ist und zu einer besondern Lebensansicht sich abschließt: David, seiner ehebrecherischen Leidenschaft für Bethsabe sich überlassend, um ihretwillen, wenigstens mittelbar, zum Mörder an Urias geworden, — David, von diesem Verbrechen belastet, ruft gleichsam selber das Laster der Wollust und damit den Familienzwist in sein Haus; sein Sohn Ammon nothzüchtigt seine eigene Schwester, Absalon, rasch und gewaltsam in seinen Thaten, tödtet zur Sühne dieser Schandthat den eignen Bruder, und empört sich gegen seinen Vater. Indeß hatte Peele von dieser innern, ideellen Einheit kein deutliches Bewußtsein; sonst würde er den Abfall und Sturz Absalons mit der Geschichte Davids und Bethsabes und der Schandthat Ammons in Causal-Zusammenhang gebracht, und nicht, wie er gethan, beide Handlungen nur äußerlich verbunden haben, so daß mit der Empörung Absalons im Grunde ein neues Stück beginnt. Die Charaktere, David, Absalon, Bethsabe, Joab, Urias, sind gut contrastirt und durchweg trefflich gezeichnet, nur noch immer zu sehr durch ihre bloßen Handlungen; David jedoch macht davon eine Ausnahme und zeigt uns zugleich seine vielfach durch Leidenschaft, Schmerz und Reue, Vaterliebe, Zorn, Unwillen tiefbewegte Seele. Der Blankvers, nur selten mit einzelnen Reimen gemischt und mit Prosa wechselnd, erscheint bereits in hoher Vollen-

dung, während er in Eduard I und der Schlacht von Alkazar noch etwas Ungelenkes und Eintöniges hat und ganze Scenen in gereimten Versen ihn unterbrechen.

Hat Robert Greene, wie ich glaube, mit einer gewissen Parteilichkeit über Peele's Fähigkeiten geurtheilt, so verleitete ihn dazu wahrscheinlich nicht bloß die Freund- und Genossenschaft, sondern auch eine geheime innere Wahlverwandtschaft der Seelen, eine ungewöhnliche Gleichheit der Gesinnung und Aehnlichkeit der Lebenswege, die zwischen beiden geherrscht zu haben scheint. Greene's Geburtsjahr kann nicht mit Bestimmtheit angegeben werden, fällt aber unzweifelhaft zwischen **1550** und **1560**. Er stammte aus Norwich, studirte in Cambridge, erhielt daselbst **1578** die Würde eines **Bachelor of Arts**, machte bald darauf eine längere Reise durch Italien und Spanien, und überließ sich hier, wie er selbst klagt (in einem nach seinem Tode erschienenen Pamphlet: **The Repentance of R. Greene**) in Gesellschaft von Vagabunden, Abentheurern und Gesindel aller Art, wilden Ausschweifungen, die ihn geistig und körperlich schwächten, und seinen ohnehin schwankenden und unruhigen Charakter um jene Energie und Festigkeit, um jene intensive Tüchtigkeit und Stetigkeit brachten, die man in seinen Dichtungen vermißt. Er vermochte es nie sich selbst festzuhalten, sich zu condensiren und sein lockeres Wesen in eine bestimmte Form zu gießen. Nach seiner Rückkehe erwarb er sich **1583** den höheren Grad eines **Master of Arts**. Unmittelbar darauf besuchte er die Hauptstadt, und führte hier wiederum, wie er selbst gesteht, ein lustiges, zügelloses Leben. Daß jener Robertus Greene, der nach einem alten Dokumente bereits **1576** der Königin zum Rector (Hauptpastor) von Walkington präsentirt wurde, nicht unser Dichter sei, unterliegt wohl keinem Zweifel. Dagegen wäre es möglich, daß er um **1584** die Stelle eines Geistlichen in der Grafschaft Esser angenommen haben könnte. Indeß beruht auch diese Nachricht nur auf einer Notiz in der Schreibart des **16.** Jahrhunderts, die auf einem der Exemplare der ältesten Ausgabe des **Pinner of Wakefield (1599)** sich findet. Greene selbst nennt sich auf dem Titel einer **1585** gedruckten Abhandlung **«a Student in Phisicke»** (S. Dyce: **The dramatick Works of Robert Greene etc. Lond. 1831. T. I, p. I—VI**). Er müßte also jene Stelle, wie später vermuthlich auch das Studium der Medicin, bald wieder aufge-

geben haben, wahrscheinlich aus der schon eingewurzelten Lust an einem freien, abentheuerlichen Leben, die ihn ohne Zweifel auch zur Schauspielerei und zur dramatischen Poesie führte. Ist er jemals Vicar von Tollesbury gewesen, so ergriff er diese Laufbahn vielleicht aus Liebe zu einem schönen und liebenswürdigen Mädchen, mit der er sich verheirathete und aufs Land zurückzog, wo er einige Zeit in glücklicher Ruhe lebte. Aus seiner 1590 erschienenen Erzählung: **Never too late**, und aus seinem **Groatsworth of wit etc.** (1592), worin er sich selbst und seine Schicksale (dort unter der Person des Francisco, hier des Roberto) beschreibt, —nur daß man, wie Dyce und Tieck richtig bemerken, nicht recht weiß, was man davon für Wahrheit, was für poetische Erfindung halten soll,— läßt sich indeß mit Sicherheit annehmen, daß er es in dieser Stille und Ruhe nicht lange aushielt. Sein Weib mag ihn durch Moralisiren und Corrigiren belästigt, eine Geschäftsreise nach London und die liederlichen Künste einer Courtisane seine Leidenschaften aufgereizt haben. Kurz er schickte Frau und Kind nach Lincolnshire, und war schon um 1585—86 wieder in London. Er spielte gern den Gelehrten, und dies war wohl der Grund, warum er mit seinen Cambridger Graden nicht zufrieden, sich auch noch in Oxford um die Würde eines **Master of Arts** bewarb, die er auch 1588 erhielt. Seitdem führte er noch vier Jahre hindurch ein wüstes, ausschweifendes Leben, bald schwelgend, bald in tiefe Armuth versunken, jetzt mit selbstmörderischer Reue und Verachtung sich geißelnd, dann wieder poetisch erhoben, vom Schwunge seiner Phantasie und Empfindung ins Reich der Dichtung getragen. So trieb er es bis 1592, in welchem Jahre er zu Anfang Septembers an einer Krankheit, die er durch Unmäßigkeit sich zugezogen, in ernster Reue, einsam und verlassen dahinstarb.

Greene hat viel und mancherlei geschrieben, außer seinen Schauspielen eine Anzahl Erzählungen und Gedichte, erbauliche und moralische Schriften, meist in halbpoetischer, romanhafter Form; auch einzelne Pamphlets von satirischer Haltung. Dyce zählt (a. O. S. **CII.**) nicht weniger als **32** solcher kleiner prosaischer Schriften auf. Von Dramen lassen sich ihm zwar nur **6** und wenn man das **Looking-glass for London** abrechnet nur **5** mit Sicherheit beilegen. Wahrscheinlich aber ist eine Anzahl seiner älteren Stücke (von **1587-88.**) verloren gegangen. Ueberall

zeigt sich ein nicht gewöhnliches Talent, viel Reizbarkeit und Zartheit des Gefühls, Beweglichkeit und Frische der Phantasie, Grazie der Laune und des Scherzes; hierin übertrifft er seinen Freund Peele; aber im Mangel an Tiefe des Geistes, an Fülle und Dichtigkeit des Gemüths, an sittlicher Thatkraft und vor Allem an jener Energie des Charakters, welche die Zügel des Lebens wie der Dichtung mit kräftiger Faust zusammenhält, steht er ihm völlig gleich. Darum, obwohl er hier und da danach strebte, gelingt es ihm nie, in seinen Schauspielen die mannichfaltigen Fäden der Aktion in der Tiefe, unterhalb der äußern Darstellung, zusammenzuknüpfen; es gelingt ihm nicht, Eine Idee, Eine Lebensanschauung als Grund und Substanz der ganzen Dichtung festzuhalten, daraus die ganze Aktion zu entwickeln, sie durch alle Theile mit gleicher Klarheit durchzuführen und auf sie alle Momente zurückzubeziehen. Das Einzelne hängt, wie bei Peele, nur locker und äußerlich zusammen, Alles geht in die Breite aus einander, und diese innere Neigung zum Zerfallen kann nur willkührlich gehemmt werden durch plötzliche und unmotivirte Wendungen der Action. Seine Dramen haben Form und Proportion, sie haben Haltung, sie haben einen zarten poetischen Sinn und eine leichte gewandte Bewegung; aber diese äußere Form, dieser äußere Fortschritt der Action, diese Sinnigkeit ersetzt nicht den Mangel an innerer Einheit der Idee und organischer Nothwendigkeit der Gliederung. Dem entsprechend sind im Ganzen seine dramatischen Charaktere, ganz ähnlich den meisten Figuren Peele's, zwar rein und richtig gezeichnet, auch nicht ohne Beweglichkeit und Lebendigkeit, aber ohne den innern Drang der Entwickelung, von Anfang an fertig, keine vollen und runden Gestalten; es sind meist nur Halbfiguren, gleichsam in Relief gearbeitet oder wie die alten Bilder, die von ihrem glänzenden Goldgrunde nicht loskommen können. Es fehlt ihnen der innere gediegene Gehalt, die Dichtigkeit des Gemüths; wie Greene selbst, so leben sie weniger von innen heraus, als von außen hinein, und daher tritt ihre innerste substantielle Persönlichkeit nicht in die Erscheinung heraus, sondern Gehalt und Erscheinung verschwimmen in einer lockeren, breiten, flüssig schwankenden Unbestimmtheit. Die Sprache ist rein, klar und anmuthig, aber ohne Ebbe und Fluth zu ruhig und gleichmäßig dahin fließend; es ist weniger die Sprache des Gemüths, der Empfindung und Leidenschaft,

sondern mehr der Unterhaltung und Erzählung: das Große und Gewaltige, das Pathos des Affects, den Sturm der Leidenschaft, vermag Greene eben so wenig darzustellen als Peele. — So stimmen Composition, Charakteristik und Sprache im reinen Dreiklange zusammen, und Tieck rühmt mit Recht die zarte wohlthuende Harmonie an Greene's Dichtungen. Sie sind in der That harmonisch, aus Einem Guße, in Einem Geiste gearbeitet; alle Personen athmen dieselbe Lebensluft; dieselbe Behandlung des Colorits, der Zeichnung und Perspektive geht durch das Ganze. Aber es ist wiederum wie auf den alten Bildern: auch hier sind alle Figuren in Einem Style und Sinne gemalt, aber die innere, unmittelbar einleuchtende Nothwendigkeit ihrer Verbindung fehlt: neben dem Heilande, den Aposteln und der Jungfrau steht ein späterer Heiliger, ein Bischof, ein Papst oder der Donator mit seiner Familie. Die Harmonie geht nicht hervor aus Einer concreten, dem Ganzen zum Grunde liegenden Idee, die als Mittelpunkt alle Radien ausstrahlt, sondern aus der Einheit des Gefühls und der allgemeinen Seelenstimmung, in der Alles gearbeitet ist. Mit Einem Worte: Greene handhabt die dramatische Kunst noch zu sehr im epischen Style: das innere Leben tritt bei ihm in den Hintergrund zurück, die Action entfaltet sich zu wenig aus dem subjectiven Geiste und Charakter der handelnden Personen, und was geschieht, erscheint daher zu sehr als Begebenheit, zu wenig als Handlung. Das ist das *πρῶτον ψεῦδος*, das alle die oben gerügten Mängel seiner wie Peele's Dramen in sich schließt.

Darum sind ihm denn auch diejenigen Werke, in denen er einen sagenhaften, mehr epischen als dramatischen Stoff bearbeitet hat, am besten gelungen. Sein Jacob IV. von Schottland, als historisches Schauspiel betrachtet, steht um eine breite Stufe niedriger als etwa sein König Alphonsus von Aragon oder sein rasender Roland und besonders sein Bruder Baco, Lieblingsstücke des Volkes, die sich lange auf der Bühne erhielten. Der «**Scottish Historie of James the fourth, slaine at Flodden, intermisted with a pleasant Comedie**» etc. (**Lond. 1599.** bei Dyce **II, 73—158**) sieht man es an, daß Greene, vielleicht von Marlowe verleitet, sich auf ein Gebiet gewagt hat, dem er nicht gewachsen war. Von der Würde der Geschichte, von historisch-politischem Geiste, von einer historischen Auffassung des Stoffes

und einer historisch dramatischen Form des Dramas hatte er offenbar noch keine Ahnung. Die Geschichte ist aufgelöst in einen Roman, der sich um die Leidenschaft Jacobs IV. für die schöne Ida, Tochter der Gräfin von Arran, und um die standhafte Liebe der Königin für den treulosen Gemahl dreht. Diese Liebe siegt zuletzt: Jacob, von der tugendhaften Ida beharrlich zurückgewiesen, bereut seine blinde Hast, mit der er, von einem elenden Schmeichler verleitet und betrogen, den Befehl zur Ermordung der Königin gegeben; letztere ist glücklicherweise nur schwer verwundet; kaum wieder hergestellt, wirft sie sich zwischen die kämpfenden Heere der Schotten und Engländer, versöhnt durch ihre Bitten ihren Vater, den König von England, der um ihres vermeintlichen Todes willen Schottland mit Krieg überzogen, und erobert sich so gleichsam mit Gewalt das Herz ihres Gemahls. Diese romantische Geschichte ist mit einem phantastisch verzierten Rahmen umgeben, an welchem Oberon, der Elfenkönig, und Bohan, ein menschenfeindlicher, einsiedlerischer Schotte als die Hauptfiguren hervortreten; Bohan läßt das Stück zur Rechtfertigung seiner Entfernung von der Welt vor seinem Freunde Oberon aufführen. Dieß ist die «ergötzliche Komödie», von welcher der Titel spricht, eine Zugabe zum Besten des schau- und lachlustigen Publicums, die durch die vortrefflich gehaltene Figur Slippers, welcher der Sohn Bohan's, zugleich aber den Clown im Stücke spielt, mit letzterem verknüpft erscheint. — Man sieht, der Aether der Geschichte war für Greene gleichsam zu rein und kühl; er sucht ihn überall mit dem Duft und Dunst der Romantik zu versetzen. —

In seinem König Alphonsus und noch mehr im rasenden Roland fühlt man dagegen überall, daß der Dichter sich auf heimathlichem Boden bewegt; die heimathliche Luft weht auch den Leser wohlthuend an. «**The Comicall Historie of Alphonsus, King of Aragon**» (Lond. 1599. Dyce **II, 5—67**) ruht zwar auch auf einem halbgeschichtlichen Fundamente (wahrscheinlich wenigstens dachte Greene bei seinem Alphonsus an Alphons **V**, König von Aragonien **1416—58**); allein dieses ist von einem so romantisch phantastischen Bauwerke überbaut, daß man dem Dichter Unrecht thun würde, wenn man an sein Werk den Maaßstab eines historischen Schauspiels legen wollte. Das Stück ist offenbar Marlowe's Tamerlan nachgedichtet: wie letzterer, so erobert

Alphonsus, bloß auf seinen Heldenmuth und sein Ritterschwert gestützt, nicht nur die ihm angestammte, seinem Großvater geraubte Krone von Aragon, sondern die halbe Welt dazu. Der beständige Schlachtenlärm, durch den der Held von Sieg zu Sieg fortschreitet, bringt wie im Tamerlan eine gewisse Einförmigkeit hervor, die weder durch die Einführung des Orakel gebenden Geistes Mahomets (welcher, man weiß nicht warum, über Amurak erzürnt, erst gar nicht orakeln will, und endlich auf Bitten seiner für ihr Leben besorgten Priester, aus Bosheit falsch orakelt, — einer jener romantischen, wunderlichen, unmotivirten Einfälle, mit denen Greene seine Stücke aufzuputzen liebt —) noch durch den Schluß, die Heirath zwischen Alphonsus und der schönen Iphigena gehoben wird. Die colossale Verwegenheit und trunkene Heldenzuversicht geben indeß der Figur des Alphonsus ein poetisches Colorit, das aber freilich wiederum nur Copie nach Marlowe's Tamerlan ist. Auch die Sprache ist ihm nachgebildet, nur nicht so gewaltsam und schwülstig, dafür aber auch weit entfernt von Marlowe's Energie, Marlowe's rhetorischem Schwunge und tragischem Pathos. Eigenthümlich und poetisch sinnig ist die Einkleidung des Ganzen: Venus mit den Musen agirt als Prolog und vertritt zugleich die Stelle der Dumb-Shows, indem sie vor jedem Akte in kurzer Rede das Vergangene resümirt und das Kommende andeutet; nach der zu Grunde gelegten Fiction aber ist sie es, die gleichsam mit göttlicher Schöpferkraft unter Beihülfe Kalliope's das Stück eben erst schreibt, nur nicht mit Feder und Dinte, sondern mit Fleisch und Blut und lebendiger Action, so daß die Schrift zu einer vor den Augen des Zuschauers sich ereignenden Geschichte wird. Damit ist zugleich der Grundgedanke des Ganzen angedeutet: wo die allmächtige Göttin der Liebe und Schönheit gleichsam selber die Thaten und Schicksale der Sterblichen macht, da geschieht das Außerordentliche mit spielender Leichtigkeit und Grazie, da gilt kein Widerstand, da belohnen Liebe und Schönheit die mühelose Arbeit des glücklichen Helden. Nur Schade, daß dieser sinnige Gedanke weit mehr außerhalb als innerhalb der Action liegt. —

«**The Historie of Orlando Furioso**» (Lond. 1594. Dyce I, 5—53) ist zwar frei von Marloweschen Einflüssen, eine ächt Greenesche Composition, die den eigenthümlichen Charakter seiner Dichtung klar an der Stirn trägt; aber nur zu leichte Waare,

vielleicht rasch hingeworfen, um der Königin bei einem ihrer schnell angeordneten Hoffeste ein neues Stück vorzusetzen. Der Titel bemerkt wenigstens ausdrücklich, daß es vor ihrer Majestät aufgeführt worden sei. Obwohl das Ganze sonst ein durchaus populäres Gepräge hat, so läßt doch auch die Sprache eine für den Hof bestimmte Arbeit erkennen: die gelehrten Gleichnisse und Anspielungen auf die antike Mythologie, Heroensage und Geschichte, welche Greene auch sonst nur zu sehr liebt, häufen sich hier bis zum Ekel; die handelnden Personen citiren Stellen aus den Klassikern; die Zauberin Melissa spricht einmal eine ganze Rede in lateinischen Hexametern; ja Orlando bricht im Augenblicke des tiefsten Schmerzes und Zornes über Angelica's (seiner Geliebten und Braut) vermeintliche Untreue in Italienische Reime aus, — eine Geschmacklosigkeit, welche die ohnehin verunglückte Scene, den Angel- und Höhepunkt der ganzen Action, geradezu in's Lächerliche herabzieht. Kurz das Stück steht m. E. unter dem gewöhnlichen Niveau von Greene's dramatischem Talente. Ich halte mich daher vorzugsweise an den Bruder Baco (**The honourable Historie of frier Bacon and frier Bongay etc. Lond. 1594.** Dyce **I, 145—214**), nicht nur weil es anerkanntermaßen eines der besten Werke Greene's ist, sondern weil auch alle meine Leser durch eine gute Uebersetzung desselben (in Tiecks Vorschule Shakspeare's) in den Stand gesetzt sind, selbst zuzusehen. Hier werden sie leicht alle jene Vorzüge und Fehler wiederfinden, von denen oben die Rede war. Die alte volksthümliche Tradition von Bruder Baco und seinen magischen Künsten ist verflochten mit der Liebesgeschichte zwischen dem Prinzen Eduard, dem Grafen Lacy, und der schönen Försterstochter Margareta von Fresingfeld. Allein die Verbindung ist ganz episch gehalten, eine blos äußere, faktische; der Grundgedanke jener Sage und der Sinn dieser Liebesgeschichte haben nichts mit einander gemein. Eben so ist es mit der Entwickelung beider Handlungen: dort geht Pater Bacos hochfahrendes Streben ganz äußerlich unter an der Fahrlässigkeit und Albernheit seines Gehülfen, wenigstens bleibt es unerklärt, warum der allwissende und allvermögende Baco einem solchen Narren so wichtige Dienste anvertraut; hier ist der plötzliche Edelmuth des Prinzen, seine Entsagung zu Gunsten Lacys, so wie des Letzteren Zögern und Prüfen eben so wenig motivirt; — beides ist mehr Begebenheit als Handlung.

König Heinrich III., Kaiser Friedrich II., der König von Castilien und seine Tochter bilden ganz im Style der Volkssage eine glänzende Staffage, den Goldgrund der alten Bilder: sie greifen durchaus nicht in die eigentliche Action ein, sondern begleiten sie nur mit der grotesken Bilderpracht der damaligen Hofsitte und Hofsprache, und acceptiren, was die Uebrigen wollen und thun. Dennoch greifen die Scenen leicht und natürlich in einander; die Darstellung schreitet in mäßiger anmuthiger Bewegung fort; die meisten Charaktere, besonders aber die komischen, sind in ihrer epischen, reliefartigen Behandlung wohlgelungen zu nennen; das Ganze durchzieht ein frischer, heiterer Aether, ein reiner, harmonischer Farbenglanz und eine Einheit der allgemeinen Stimmung und Sinnesweise, die zwar das mangelnde Centrum einer bestimmten, concreten Grundidee nicht ersetzen kann, doch aber die heterogenen Elemente wie ein unsichtbares Band umschlingt und verbindet. Kurz das Werk hat andererseits auch alle die Vorzüge des Greeneschen Styls im hohen Grade.

Wenn auch «**The pleasant conceidet Comedie of George-a-Greene, the Pinner of Wakefield**» (Lond. 1599. Dyce II, 163—205), jenes schon oben erwähnte Stück, das Tieck in seinem Altenglischen Theater (Bd. I.) übersetzt hat und damals für eine Jugendarbeit Shakspeare's hielt, späterhin aber (Vorrede zur Vorschule I, XX.) für ein Werk Rob. Greene's erklärte, nicht von letzterem herrührte, so würde es doch, da es ganz in dessen Style gearbeitet und in seiner Art vortrefflich ist, eine kurze Erwähnung verdienen. Um so mehr muß dieß geschehen, da jene Notiz auf einem der alten Drucke ausdrücklich R. Greene als den Verfasser des Stücks namhaft macht, und somit jetzt zu den inneren Gründen seiner Aechtheit auch noch eine äußere Bestätigung hinzutritt. Den Stoff bilden wiederum ein paar volksthümliche Sagen, die unter einander und mit Begebenheiten aus der Regierungsgeschichte des «guten Königs Eduard», wahrscheinlich des höchst populären dritten Eduards, ohne Rücksicht auf Chronologie und historische Wahrheit verknüpft werden. Georg Greene, der treue, ritterliche Flurschütz, und Robin Hood, der gewaltige Jäger, sind noch jetzt nicht ganz aus der Erinnerung der Engländer verdrängt, und waren damals Lieblingshelden des Volks. Ihr Charakter ist denn auch vom Dichter ganz im Sinne der Sagen und alten Balladen, die von ihnen im Munde des

Volks fortlebten, gefaßt und durchgeführt. Außerordentliche Körperstärke, Muth und Ehrgefühl im gleichen Grade, ein frischer, lebenslustiger Sinn und Anhänglichkeit an ihren König, ihren Stand und ihre Lebensart, sind die Grundzüge ihrer Persönlichkeit. Sie sind also ganz im epischen Style gezeichnet, nur von derjenigen Seite ihres Wesens, von der sie mit der Außenwelt, den äußeren Verhältnissen, Umständen und Begebenheiten zusammenhängen; ihr inneres Geistes- und Gemüthsleben kommt wenig oder gar nicht in Betracht. In derselben Weise entspinnt sich denn auch die Action ganz äußerlich aus einem zufälligen Zusammentreffen von Umständen und Ereignissen; und nachdem der Flurschütz den aufrührerischen Grafen von Kendall, der alte Musgrave den König von Schottland besiegt, gefangen genommen und ihrem Könige ausgeliefert haben, ist der zuerst angelegte Faden der Darstellung eigentlich zu Ende. Da tritt Robin Hood auf; die Action nimmt eine ganz neue Wendung, die Schuhmacher der lustigen Stadt Bradford spielen eine Hauptrolle; kurz es beginnt im Grunde ein neues Stück, in welchem denn gelegentlich auch die Liebesgeschichte des Flurschützen mit der schönen Bettris ihren Schluß erhält. Man sieht, die einzelnen Momente der Action hängen nicht anders zusammen, als etwa die Thaten des Diomedes mit dem Zorne des göttlichen Achilles, oder Ulysses Reiseabentheuer mit der Art und Weise, wie er sich der lästigen Freier entledigt. Läßt man indeß einmal diese epistrende Manier gelten und sieht über die Verstöße gegen die dramatische Composition hinweg, so ist das Ganze so höchst ergötzlich, die Charaktere so anspruchslos, mit wenigen Strichen, aber rein und sicher gezeichnet, die Sprache so ungezwungen, natürlich und angemessen, der Witz so munter und naiv, Alles von Einer Stimmung der Heiterkeit und Gemüthlichkeit durchdrungen, und die verschiedenen Elemente noch außerdem von dem Einen eigenthümlichen Geiste des Alt-Englischen Volkslebens und Volkscharakters so fest zusammengehalten, daß es nach meinem Urtheil noch über dem Pater Baco zu stehen kommt.

Collier setzt die erste Erscheinung des Bruder Baco mit Zustimmung Tiecks in das Jahr 1588; aus Henslow's Tagebuche geht hervor, daß es 1591 in London aufgeführt worden ist. Um dieselbe Zeit vielleicht 1589—90 dürfte der Flurschütz von Wakefield verfaßt oder vielmehr in seine gegenwärtige Gestalt gebracht

sein. Denn m. E. ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß Robert Greene das Stück ursprünglich in Prosa geschrieben und erst später in Blankverse rasch und flüchtig umgearbeitet habe. Dafür scheint mir der ganze Charakter der Diction und insbesondere die Behandlung des Blankverses, verglichen mit andern Greeneschen Stücken, so laut und entschieden zu sprechen, daß mir kein Zweifel daran geblieben ist. Demnach würde das Stück, seinem ersten Ursprunge nach zu Greene's älteren Arbeiten gehören, und wahrscheinlich bereits um 1585 entstanden sein. —

Christopher (Kit) Marlowe's ältestes bekanntes Stück: der große Tamerlan, das Collier (aus sehr plausibeln, ja sichern Gründen III, 108 ff.) in das Jahr 1586 setzt, war es nämlich, von welchem, wie schon zum öftern angedeutet worden, die große sprachliche Reform des Englischen Volks-Schauspiels, die Einführung des Blankverses auf das Volkstheater, herzudatiren ist. Schon die Kühnheit dieses Unternehmens, mit welchem Marlowe als ganz junger Dichter, vielleicht bei seinem ersten dramatischen Versuche hervortrat, die Energie und Sicherheit, mit der er es durchführte, die Strebsamkeit und Selbstständigkeit des Geistes, die sich darin ausspricht, werfen einiges Licht auf seinen Charakter. Wann und wo Marlowe geboren worden, läßt sich freilich nicht mit Gewißheit angeben; höchst wahrscheinlich aber war er mehrere Jahre jünger als sein Freund Greene. Auch er empfing eine gute Erziehung, studirte in Cambridge, und wurde daselbst 1583 zum Bachelor, 1587 zum **Master of Arts** creirt. Sein wildes, leidenschaftliches Wesen scheint ihn jedoch frühzeitig aus der angetretenen Lebensbahn verschlagen zu haben. Vermuthlich bald nachdem er die Universität verlassen hatte, wurde er Schauspieler, fand Beifall, scheint aber nach kurzer Zeit die Bühne wieder aufgegeben zu haben, wahrscheinlich um ganz frei und ungebunden leben und alle Kraft der Schriftstellerei widmen zu können. Wenigstens findet sich sein Name nirgend unter den gleichzeitigen Schauspielertruppen erwähnt. Dagegen erschienen kurz hintereinander mehrere seiner großen Tragödien: um 1588 (nach Collier) die **Massacre at Paris** und **The Life and Death of Dr. Faustus**; um 1589—90 seine Dido, die er in Gemeinschaft mit Th. Nash verfaßte, um 1590—91 sein Jude von Malta, und in den folgenden Jahren sein bestes Werk:

Eduard II. *). Diese sechs Dramen außer anderen, die ihm vielleicht angehören, dichtete er in sechs bis sieben Jahren während eines zügellosen, rauschenden, von heftigen Affekten und Leidenschaften zerrissenen Lebens. Darin wetteiferte er mit seinem Genossen Robert Greene, nur daß bei letzterem Leichtsinn und Charakterschwäche, bei ihm dagegen, der an Geistes- und Willensstärke eher zu viel als zu wenig besaß, die Unmäßigkeit seiner Gefühle und Begierden, die Leidenschaftlichkeit seines Gemüths und eine gewisse Gewaltsamkeit seines ganzen Wesens der Grund der zerstörenden Unordnung war. Wie sein Leben und Charakter, so war auch sein Tod gewaltsamer Art: nach übereinstimmenden Nachrichten starb er in der Blüthe seiner Jahre den 1ten Juni 1593 an einer Wunde, die er im Handgemenge empfing, als er im Zorne der Eifersucht einen Nebenbuhler (einen gewissen Francis Archer, einen niedrigen gemeinen Menschen) mit gezücktem Dolche angriff.

Marlowe war in allen wesentlichen Beziehungen der gerade Gegensatz zu Robert Greene. Während letzterer gern auf ebenem Boden blieb, und in einer heitern Anmuth und Ebenmäßigkeit der Bewegung, in einer zarten Innigkeit des Gefühls und Sinnigkeit des Gedankens sich gefiel, strebte Marlowe auf die sturmbewegten Höhen hinauf nach dem Gewaltigen, Außerordentlichen, Erhabenen. Er hatte in der That einen kräftigen, feurigen, kühnen Geist, einen energischen, von einem titanischen Streben beseelten Willen, einen freien, rücksichtslosen Sinn, eine Selbstständigkeit und Verwegenheit des Gedankens, die vor keiner Consequenz zurückschreckte, kurz sein Wesen war im Fundamente auf Größe angelegt; aber sein Herz war wüst und roh (und jeder wahrhaft große Gedanke kommt doch aus dem Herzen), und seine ganze Natur neigte zu einer völlig subjektiven und daher barocken Willkürlichkeit, zu ausschweifender Ungebundenheit, zu einer alles Maaß und Gesetz verachtenden Wildheit. Daher wurde ihm das Gewaltige unter der Hand zum Gewaltsamen, das Außerordentliche zum Unnatürlichen, das Große und Erhabene zum Grotesken und Ungeheuern. Wie seine eigne Brust

*) Lust's Dominion, das ihm bis in die neueste Zeit allgemein beigelegt worden, ist nicht sein Werk, sondern später von Decker, Haughton und Day verfaßt, wie schon der Herausgeber von Dodsley's Old Plays ang. Ausg. II, 311 f. dargethan. Vgl. Collier III, 96.

bestürmt war von unmäßigen Leidenschaften und Affekten, so sah er in der Welt ein titanenartiges Kämpfen und Ringen maßloser Kräfte gegen einander, die zuletzt sich gegenseitig aufreiben und verzehren, so daß die sittliche Nothwendigkeit sich nur in Verderben und Zerstörung offenbart. Daher artet das Tragische bei ihm fast überall in das Gräßliche aus. Nicht der Untergang des wahrhaft Edlen, Großen und Schönen an seiner eignen sittlichen Schwäche bildet ihm den Kern des Tragischen, sondern der vernichtende Streit der Urelemente der menschlichen Natur, der zerstörende Kampf der mächtigsten, aus ihrer Bahn geschleuderten Kräfte und Triebfedern, der heftigsten Affekte und Leidenschaften gegen einander. Oft häuft er daher ungeheure Begebenheiten, Gewaltthaten und Verbrechen zu einer Höhe auf, für die sich keine genügende Katastrophe, keine entsprechende Strafe ersinnen läßt, so daß dann der Ausgang des Stücks wie ein niedriges, schmales Pförtchen erscheint, durch welches die Masse der Action sich vergeblich hindurchzudrängen sucht. Dann wieder läßt er durch einen zufällig entzündeten Strohhalm ganze Städte und Länder vom Feuer verwüstet werden, gigantische Leidenschaften und unerhörte Thaten entwickeln sich aus unbedeutenden und ganz gewöhnlichen Anlässen; nirgend ein Verhältniß zwischen Ursach und Wirkung, Zweck und Mittel, Anfang und Ende. Der Untergang seiner tragischen Helden kann daher wohl erschüttern und verstören, aber niemals erheben. Bei seiner geistigen Kraft gelang ihm zwar, was Greene nie vermochte, jenes Zusammenhalten und Condensiren des poetischen Stoffes; seinen meisten Dramen liegt eine lebendige, concrete Idee, eine ganz bestimmte Lebensanschauung zum Grunde, in welcher die Dichtung wurzelt, und ihre Seele, ihre innere, organische Einheit hat. Insofern ist seine Composition gediegner und vollendeter, und Scottowe hat Unrecht, wenn er ihm auch in diesem Sinne alle Kunst der Anordnung abspricht. Allein dafür ist er oft im Einzelnen zu breit; die Scenen greifen nicht leicht und natürlich in einander, sondern sind willkührlich und unharmonisch und in diesem Sinne allerdings kunstlos zusammengereiht; die Bewegung der Action stockt nicht selten; einzelne ungehörige Auswüchse setzen sich an; kurz der innern Einheit des Gedankens fehlt es an äußerer Rundung und Anmuth; die äußere Form ist eckig, grob und ungelenk. Eben so sind seine Charaktere gezeichnet, mit breiten Strichen, grellen

Farben und starkem Licht und Schatten, selten wahrhaft großartig, meist grotesk und ungeheuer, doch immer kühn und kräftig, aber auch immer einseitig. Da, wo Greene am schwächsten ist, ist Marlowe wiederum am stärksten. Er versteht es, die innern Seelenzustände, insbesondere die heftigen Gemüthsbewegungen energisch und ergreifend darzustellen. Aber seine Charaktere sind meist nur Affekt, nur Leidenschaft; nach dieser Seite hin erscheinen sie übervoll; das Maaß läuft fortwährend über, und das beständige Schäumen und Brausen, die beständigen Explosionen lassen die feineren Nüancen, den Wechsel zwischen Licht und Schatten, die Ebbe und Fluth zwischen ruhiger Besonnenheit und leidenschaftlicher Heftigkeit, die Stufen der Entwickelung und Fortbildung, nicht nur Darstellung kommen. Die Leidenschaften und Affekte und mit ihnen die Handlungen springen vielmehr stets fix und fertig hervor, sie sind da, man weiß nicht wie und woher; alle Reflexion ist ausgeschlossen; seine Personen haben so gut wie gar keine Gedanken, und man findet daher in einem Marlowe'schen Drama kaum ein oder zwei allgemeine Sentenzen; dieß Gebiet des Geistes bleibt ganz unangebaut. Vor allen Dingen aber fehlt es an der lebendigen Beziehung und Wechselwirkung zwischen der Außenwelt und der Individualität der handelnden Personen. Während bei Greene die Thaten und Begebenheiten meist nur von außen, erscheinen sie bei Marlowe meist nur von innen motivirt; seine Figuen handeln so, nicht weil sie dazu bewogen, nicht weil sie selbst so geworden sind, sondern weil sie ein- für allemal so sind, wie sie sind. Marlowe's Diction endlich entspricht vollkommen diesen Vorzügen und Schwächen seiner Dichtung. Wie er mit seiner ganzen Lebens- und Weltanschauung die herrschende Ansichtsweise und den gewöhnlichen Kreis der Ideen excentrisch durchbrach, so schlug auch seine Sprache einen für die damalige Zeit ganz neuen und unerhörten Ton an. Die Sprache der Komödie, d. h. der Conversation, des Scherzes und Witzes, war wohl bereits bis zu einem gewissen Grade cultivirt; man hatte es auch wohl mit Glück versucht, der zarten Empfindung, dem tiefen Gefühle, der sinnigen Contemplation und Reflexion Worte zu geben; aber noch kein Dichter hatte es gewagt oder vermocht, die Sprache der vollen, ungezähmten Leidenschaft zu reden, den Donner ihrer gewaltsam hervorgerufenen Ausbrüche, das Sturmgeheul des heranbrausen-

den Affekts, den wühlenden Kampf aller Elemente des Begehrungsvermögens nachzunahmen: die schwachen Versuche, die bisher gemacht waren, der Sprache rhetorischen Schwung und tragisches Pathos zu verleihen, sanken wie einzelne verlorene Klänge in nichts zurück vor den vollen, gewaltigen Tonmassen, die plötzlich Marlowe wie streitende Heere im Kampf gegen einander vorführte. Hierdurch brachte er, wie es scheint, eine große, nachhaltige Wirkung hervor. Und in der That hat seine Diction noch jetzt, selbst mit Shakspeare verglichen, etwas überaus Schwungvolles, Energisches, Gewaltiges, in welchem das titanische Ringen seiner Seele sich deutlich abspiegelt, eine Originalität und Kühnheit des Ausdrucks, in welcher er kaum von Shakspeare übertroffen wird; aber sie hat keine Zartheit und Grazie, und wie er in der Erfindung und Charakteristik nur nach dem Außerordentlichen, Massenhaften, Ungeheueren strebt, so häuft er in der Sprache maßlose, übervolle Perioden auf einander, hascht nach ungewöhnlichen Bildern und unerhörten Wendungen, und verfällt fast mit jedem Schritte in das Schwülstige, Hochtrabende, Unnatürliche.

Diese neue, unerhörte Sprache vornehmlich war es, wie es scheint, um deretwillen Marlowe's Tamerlan so großes Aufsehen erregte und so viel Nachahmung fand, daß er als Epoche machend anzusehen ist. Es kann zwar nach den Stellen, die Collier (**III, 108** ff.) aus Nash's Addresse an die «**Students of the two Universities**» zu Greene's (1587 erschienenem) Menaphon und aus Greene's Epistel an die Leser zu seinem **Perimedes the Blacksmith** (1588) anführt, durchaus keinem Zweifel unterliegen, daß erst um diese Zeit (1585—86) der Blankvers auf dem Volkstheater festen Fuß gefaßt und Marlowe's Tamerlan vorzugsweise diese Neuerung durchgesetzt habe. Daß aber bis dahin die Volksbühne mit dem Blankverse völlig unbekannt und der Tamerlan das schlechthin erste Volksschauspiel gewesen, das ihn angewendet, ist, wie es mir scheint, durch jene Stellen nicht erwiesen. Marlowe selbst (im Prologe zum ersten Theile des Tamerlan) rühmt sich nicht sowohl, daß er das alte Reimgeklingel in den Blankvers umgesetzt, — denn in den Worten «**jigging veins of rhyming motherwits**» scheint mir der Nachdruck nicht auf **rhyming**, sondern auf **motherwits**, d. i. gemeiner, hausbackener Witz, ordinäre Erfindung, alltäg-

licher Stoff, zu liegen, — er rühmt sich vielmehr eines größeren, würdigeren Inhalts und einer neuen, ihm angemessenen Sprache, eines neuen, höheren Styls der dramatischen Kunst. Eben so ist es nicht die Einführung einer neuen Versart, die Nash und Greene bespötteln, sondern vielmehr die gespreizte, bombastische Sprache, der eitle Wahn, «das Ziel aller gelehrten Bildung in einen Englischen Blankvers zu setzen» und durch bloße hochtönende Worte bessere Federn aus dem Felde zu schlagen (**to outbrave better penns**), kurz der Irrthum, als bestehe die ganze Kunst nur in einer schwungvollen, pathetischen Diction. Daß der Blankvers, wenn auch damals noch keineswegs gebräuchlich, doch dem Volke nicht so fremd gewesen, wie Collier anzunehmen scheint, beweist Peele's Fest-Pageant, das er zum Antritt des Mayorats Wolstan Dixie's 1585 verfaßte und das in demselben Jahre noch gedruckt ward (wiederabgedr. bei Dyce **II**, 148 f.). Hier ist die Rede des Mohren, mit der die Schaustellung eröffnet wird, in Blankversen verfaßt, alles Uebrige dagegen allerdings noch in Reimen. Auch ist es höchst wahrscheinlich, daß der Gorboduc, der bei Hofe so großen Beifall geärntet, und durch den Druck so frühzeitig Gemeingut geworden, seinen Weg auch auf die Volkstheater gefunden haben wird. Allein die eingestreuten Blankverse Peele's und andrer Dichter machten wahrscheinlich eben so wenig Eindruck als die langen Reden des Gorboduc, weil der Inhalt zu ungünstig war für die neue Versform, welche Pathos und Schwung verlangte, wenn sie in die Augen fallen sollte. Dieß war es, was Marlowe hinzubrachte; dadurch und durch die große Geschicklichkeit, mit der er von vorn herein die ganze Schönheit des neuen Kleides zur Schau zu stellen wußte, gelang es ihm, dem Blankvers einen so vollständigen Sieg zu verschaffen, daß binnen kurzer Zeit die bisher gebräuchlichen gereimten Alexandriner ganz verdrängt waren und selbst Nash und Greene sich bald genöthigt sahen, in denselben Ton mit Marlowe einzustimmen. Insofern ist Marlowe's Tamerlan allerdings auch in Beziehung auf die Verskunst als Epochemachend anzusehen.

Was das Stück selbst betrifft, so zeigt es sogleich in prägnanter Weise alle Eigenthümlichkeiten des Marlowe'schen Styles *). Es besteht aus zwei Theilen, von denen der zweite,

*) Man hat zwar aus inneren Gründen bezweifeln wollen, ob das Stück von Marlowe herrühre (S. **The Works of Christopher Marlowe.**

wie der Prolog bemerkt, vom Dichter hinzugefügt worden, nachdem der erste so günstige Aufnahme gefunden. Der erste Theil («**Tamburlaine the Great, who from a Scythian Shepheard**» etc. **Lond. 1590**, in der unten angeführten Ausg. **I, 1—88**) ist indeß für sich allein kaum ein selbstständiges Drama, weil ohne allen Abschluß der Aktion. Ohne den zweiten Theil verläuft sich letztere matt im Sande. Denn der Ausgang des Ganzen, die Vermählung Tamerlans mit Zenokrate, Tochter des Sultans von Egypten, ist kein Schluß für ein Stück, das, wie schon öfter angedeutet, in eintöniger Reihenfolge nichts als Schlachten, Siege und Eroberungen darstellt. Der zweite Theil («**The second Part of the bloody conquests of Mightie Tamburlaine etc.**» **a. O. S. 93 — 181**) giebt dem Ganzen erst ideelle Einheit, und stellt die es durchdringende und basirende bestimmte Lebensansicht klar heraus. Es ist im Grunde die allgemeine Weltanschauung Marlowe's überhaupt, die Auffassung des Lebens als eines titanischen Ringens roher Gewalten gegen einander, von denen die stärkste, kühnste den Sieg davon trägt, unter der Zuchtruthe gehalten von einer unsichtbaren, allmächtigen Hand, welche von Zeit zu Zeit mit furchtbaren Geißelhieben dazwischen fährt, um die trotzigsten Gemüther zu beugen und die Widerspenstigen zu zermalmen. Tamerlan selbst ist einerseits eine solche Geißel in der Hand dieser unnahbaren Gottheit, andrerseits ein solcher Titanengeist, der beständig die Götter selber bedroht und herausfordert, und zuletzt mit frevelnder Hand ihre Altäre umstößt. Diese That setzt der Dichter in eine geheime Verbindung mit dem Untergange seines Helden: Tamerlan stirbt, nachdem ihn der Tod seiner geliebten Zenokrate in grimmige Wuth gegen das Schicksal versetzt und er die weitere Laufbahn seiner Siege mit Thaten wilder Grausamkeit gepflastert, nicht wie ein gewöhnlicher Mensch, sondern durch einen unsichtbaren Schlag von dem Arm der Gottheit selbst, der ihn in dem Augenblicke trifft, da er den Tempel und die Bücher Mahomets verbrennen läßt und seinen Dienst abschwört. Obwohl das Ganze voller Aktion ist, die indeß manche Auswüchse und ungehörige, bloß

Lond. 1826. T. I. p. XIX f.). Allein jene innern Gründe sind an sich selbst ohne Gewicht, und Collier hat sie (a. O. III, **113** f.) durch die Zeugnisse Henslowe's, G. Harwey's und Heywood's, die einstimmig Marlowe als Verfasser bezeichnen, vollständig beseitigt.

äußerlich angehängte Episoden (z. B. den Krieg zwischen Orkanes und Sigmund von Ungarn, die Geschichte der Olympia 2c.) zeigt, so hat doch das Wort in seiner rhetorischen Fülle und pathetischen Schwere entschieden das Uebergewicht vor der Handlung im engern Sinne. Die einzelnen wahrhaft ergreifenden und großartigen Stellen, die oft eben so originellen als treffenden Bilder umgiebt aber eine so dicke Schale von Bombast und Schwulst, daß man darüber den Kern fast aus dem Auge verliert. Die Charaktere, obwohl sicher und kräftig gezeichnet, sind doch bis zur Karikatur über das Maaß des Menschlichen hinausgetrieben, und sehen sich in ihrem titanischen Trotze und Uebermuthe, in ihrer Unbeugsamkeit und Maßlosigkeit so ähnlich, daß dieser Eintönigkeit der Charakteristik nur die Eintönigkeit der Aktion gleich kommt. Die Composition endlich ist zu geradlienig, es fehlt ihr an aller Verwickelung und damit an Entwickelung; das Stück hat im Grunde gar keine Katastrophe: der Schluß ist eben nur der letzte Punkt in einer Reihefolge neben einander liegender Momente.

Gleichwohl gehört der Tamerlan zu den besseren Arbeiten Marlowe's. Die der Zeit nach ihm zunächst folgenden Dramen sind entschieden schwächer. So ist in der **«Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus»** (in der angeführten Ausg. **II, 119—201**) zwar der tiefsinnige Grundgedanke der alten Deutschen Sage im Allgemeinen unverändert beibehalten, und insofern ist das Ganze eine Art von Seitenstück zum Tamerlan: wie letzterer die ganze Welt durch Waffengewalt, in mehr äußerlicher Weise, sich unterwerfen will, so trachtet Faust sie durch die Macht des Gedankens, durch Kunst und Wissenschaft, gleichsam von innen heraus zu erobern, und da ihm dieß nicht gelingt, wirft er sich den Höllenkünsten der Magie und dem Teufel selbst in die Arme: Faust und Tamerlan gehen zu Grunde an ihrem titanischen Streben, das kein Maß und kein Gesetz über sich dulden will. Allein dieser Grundgedanke, Fausts unersättlicher Durst nach Wissenschaft, seine Verzweiflung über das Mißlingen seiner Bemühungen, kurz Alles was Göthe in der Exposition so meisterhaft dargestellt hat, ist in der ersten Scene nur schwach angedeutet; die Ausführung läßt es gänzlich fallen: Faust, ein schwacher Charakter, der seinen Pakt mit dem Teufel immer wieder bereut und immer wieder vollzieht,

von kleinlicher Eitelkeit beseelt, will nur von sich reden machen, will nur das Staunen der Welt und die Gunst der Großen der Erde ob seiner unerhörten Künste. Der ganze zweite, dritte und vierte Akt ist daher ausgefüllt theils mit sentimentalen Versuchen zur Reue und Buße, theils mit Kunststücken, die Faust dem Kaiser und seinen Herzögen producirt, oder mit skurrilen Streichen, die er dem Papst und seinen Cardinälen, einem ungläubigen Ritter und dessen Freunden, besonders aber dem Clown des Stücks und seiner Umgebung von Kärnern, Roßtäuschern ꝛc. spielt, — ganz im Style des Deutschen Puppenspiel-Faust, von dem Marlowe vielleicht seinen Stoff entlehnte. Nur die letzten Scenen des fünften Akts erheben sich wieder einigermaßen auf die tragische Höhe, die der Dichter im Tamerlan einnimmt, obwohl auch sie nur Faust's vergebliches Ringen, sich reuig und vertrauend der göttlichen Gnade hinzugeben, seine verzweifelnde Gewissens- und Todesangst, d. h. immer nur Faust in der Schwäche seines Charakters tief unter Tamerlan, darstellen. Dem Grundgedanken der Faustsage erscheint daher Marlowe's Geist in keiner Weise gewachsen: es fehlte ihm dafür an Tiefe des Gedankens; er war nur reich an großen Leidenschaften und gewaltigen Affekten, sein Streben ging auf das Höchste und Tiefste, aber der Gedanke vermochte dieses großartige Dichten und Trachten nicht mit entsprechendem Inhalte zu füllen und die Ausführung blieb weit hinter dem Wollen zurück. Vielleicht dürfte indeß selbst Shakspeare sich vergeblich an der Faustsage versucht haben: sie ist kein Thema für den Englischen Geist, vielmehr wie sie aus der Tiefe des Deutschen Wesens geboren ist, so konnte sie auch wohl nur ein Deutscher Dichtergenius in würdiger Weise zum Kunstwerk ausgestalten. Dieß ist eine Art von Entschuldigung für Marlowe. Außerdem ist es höchst wahrscheinlich, daß keine der alten Ausgaben unseres Stücks Marlowe's Text rein und unverfälscht wiedergiebt. Die älteste ist von 1604. Kurz vorher aber (November 1602) machten nach Henslowe's Tagebuche (S. 228) W. Bride und S. Rowley Zusätze zum «**Doctor Fostes**», die nach der dafür bezahlten Summe sehr bedeutend gewesen und einer völligen Umarbeitung gleich gekommen sein dürften. Ohne Zweifel wurde das Stück damals von Henslowe's Truppe neu einstudirt, wieder auf die Bühne gebracht, und in Folge dieser Wiederbelebung gedruckt,

natürlich in der Gestalt, in welcher es eben aufgeführt worden. Dieß scheint mir nach dem Style und Charakter des Ganzen, nach der Ungleichheit der Sprache und des Versbaues, namentlich nach den vielen komischen Scenen zu urtheilen, unweigerlich angenommen werden zu müssen; und daß jene Zusätze und Aenderungen keine Verbesserungen gewesen, kann ebenfalls keinem Zweifel unterliegen, da Bride und Rowley bei weitem nicht an das Talent Marlowe's heranreichen.

Aehnlich und noch schlimmer ist es einem andern Werke Marlowe's ergangen. «**The Massacre at Paris with the Death of the Duke of Guise etc. Written by Christopher Marlowe**» **Lond. s. a.** (nach Collier wahrscheinlich **1595** gedruckt, wiederabgedr. ang. Ausg. **II, 289—331**) befindet sich in einem so verstümmelten Zustande, daß das ganze Stück vermuthlich nur während der Aufführung von unbeholfener Feder nachgeschrieben und so in Druck gegeben wurde. Collier hat dieß (**III, 133**) zur Evidenz nachgewiesen mit Hülfe eines von ihm aufgefundenen Blattes, vielleicht eines Theils von des Dichters eignem Manuscript, welches eine einzelne Scene (die Ermordung Mugeron's, **S. 322**) in ihrer ursprünglichen Gestalt wiedergiebt. Es zeigt, wie außerordentlich viel der Nachschreiber weggelassen hat, so daß nur das trockne Gerippe übrig geblieben ist. Einem bloßen Skelette gleicht in der That das ganze Drama. Indeß verräth es selbst in diesem Zustande noch mehr Marloweschen Geist als der Faust. Der Gegenstand ist die Pariser Bluthochzeit mit ihren unmittelbaren Folgen. Ehrgeiz, Herrschsucht, Rachedurst, Fanatismus bekämpfen sich gegenseitig und reiben einander in einem allgemeinen Morden auf, so daß von allen handelnden Personen am Ende nur der König von Navarra, das Haupt der Huguenotten, am Leben bleibt. Er besteigt zuletzt den Thron und schließt das Ganze mit dem Gelöbniß, furchtbare Rache an dem Papst und allen päpstischen Prälaten zu nehmen. Die Absicht des Dichters war offenbar, die Herrschsucht und den blinden, blutdürstigen Fanatismus der Römisch-katholischen Partei damaliger Zeit an den Pranger zu stellen, und ihr gegenüber den Protestantismus in seiner Glorie und zukünftigen Herrschaft zu zeigen, d. h. das Drama gehörte zu jenen Tendenzstücken, welche um und nach **1588**, dem Jahre der Vernichtung der Spanischen Armada, die Englische Bühne betraten. Ob es dem Dichter gelungen, dieser

Tendenz den angemessenen dramatischen Körper zu schaffen, läßt sich bei dem gegenwärtigen Zustande des Stücks nicht entscheiden; nur das läßt sich noch erkennen, daß es ihm nicht gelungen, ihm den höheren, historischen, über den Parteien stehenden Geist einzuhauchen. —

Ich übergehe «**the Tragedie of Dido, Queene of Carthage. Played by the Children of her Majesties Chappell. Written by Christopher Marlowe and Thomas Nash**» (Lond. 1594, wiederabgedr. a. O. **II**, 337—401). Denn obwohl das Stück wahrscheinlich zum größeren Theile von Marlowe herrührt, obwohl es auch im Ganzen seines Namens nicht unwürdig ist, so dürfte es dennoch nicht mit in Rechnung zu bringen sein, weniger darum, weil sich doch nicht mit Sicherheit bestimmen läßt, wie viel Antheil Nash daran gehabt *), als weil es offenbar eine Hof-Tragödie ist, d. h. keine völlig freie, sondern von Rücksichten auf die Königin und den Hofgeschmack vielfach bedingte Dichtung. Dieß ergiebt sich zunächst aus der Bemerkung auf dem Titel der alten Ausgabe, daß das Stück von den Kapell-Knaben ihrer Majestät gespielt worden. Aber auch im Inneren des Dramas selbst weht, so zu sagen, die parfümirte Hofluft. Die vielfach umworbene, von Allen angebetete Dido wird durch ihren zweiten Namen Elisa (S. 377) halb und halb zu einem poetischen Spiegelbilde Ihrer Majestät erhoben, und andrerseits ist Ihre Majestät offenbar wiederum der Phönix, der, wie Dido kurz vor ihrem Tode prophezeiht, aus ihrer Asche aufsteigen soll, um Rom, die Gründung des treulosen Aeneas, zu bekämpfen und zu vernichten. An mehreren Orten sind lateinische Stellen aus Virgil eingeflochten, offenbar nur dem Geschmacke und der Gelehrsamkeit der Königin zu Liebe: denn sonst findet sich dieses barbarische Beiwerk (mit Ausnahme des Faust, zu dessen Charakteristik es gehört) bei Marlowe äußerst selten, soviel mir erinnerlich, nur ein Paar Mal in seinem Eduard **II**. Unglücklicher Weise sind jene Proben klassischer Gelehrsamkeit gerade an Stellen des höchsten Pathos angebracht, das eine Mal in der Abschiedsscene zwischen Dido und Aeneas, ein ander Mal in dem Augenblicke, da Dido verzweifelnd auf den Scheiterhaufen sich

---

*) Collier vermag (**III**, 225 f.) nur ein Paar Stellen zu bezeichnen, die mit Gewißheit Nash beizulegen sein dürften.

wirft, so daß sie durch den komischen Eindruck, den sie machen, die tragische Wirkung des ganzen Dramas stören. Außerdem spielt der ganze Olymp mit; Jupiter, Juno, Venus, Cupido greifen aktiv in die Handlung ein; die Liebe Dido's zu Aeneas ist ein Werk der intriguanten Venus Aeneas' Entschluß, die Geliebte zu verlassen, nur eine Folge des ihm durch Merkur überbrachten ausdrücklichen Befehls Jupiters. Dadurch erhält das Ganze einen epischen, durchaus undramatischen Charakter. Endlich dreht sich Alles nur um Liebe und wieder um Liebe: Dido ist in Aeneas, Jarbas in Dido, und Anna, deren Schwester, wiederum in Jarbas sterblich verliebt; Dido tödtet sich, weil Aeneas sie verlassen, Jarbas, weil Dido sich verbrannt, und Anna, weil Jarbas sich entleibt hat; kurz das Ganze hat einen sentimentalen Charakter, es ruht mehr auf weiblicher Empfindsamkeit als auf Leidenschaft, Affekt und männlichem Pathos; und wenn auch mehrere Stellen sehr gelungen sind, so fehlt doch durchaus Marlowe's kühner, gewaltiger Geist; man sieht, der Dichter ist sich selber untreu geworden. —

Sonach habe ich nur noch einige Bemerkungen hinzuzufügen über die beiden Tragödien Marlowe's, welche gemeinhin für seine besten Dramen gelten, den Juden von Malta und Eduard **II.** Der Leser findet sie übersetzt in E. v. Bülows Altenglischer Schaubühne. Beide haben Marlowe's Vorzüge im hohen Grade; aber auch seine Fehler können dem aufmerksamen Blicke nicht entgehen. **«The famous Tragedie of the Rich Jew of Malta»** (Lond. **1633**, wiederabgedr. angef. Ausg. **I**, 189—284) hat zu ihrer Basis, wie der Dichter im Prolog selbst andeutet, den vollendeten Macchiavellismus, eine Lebensansicht, welche das menschliche Dasein auf die äußerste Spitze des Egoismus stellt: der mächtige Trieb nach Selbsterhaltung, nach Glückseligkeit, Macht und Reichthum tritt in Kampf gegen die ganze Welt; die menschliche Natur ist gespalten, jenes Eine Urelement derselben, ausgeartet in eine rachsüchtige Vernichtungswuth gegen die ganze Menschheit, ist losgerissen von allen übrigen Trieben und Kräften. So steht der Jude, der Hauptcharakter des Stücks, da, von leidenschaftlicher Selbstsucht beseelt, in ungeheuerm Grimm entbrannt gegen seine Verfolger und das ganze Menschengeschlecht, von einer Rachsucht beherrscht, die selbst des eignen Kindes nicht schont, und Schuldige wie Unschuldige vernichtet. Aber auch der Gouverneur

und Selim Calymath, Christen wie Muhamedaner, handeln in gleichem schonungslosen Egoismus. Dieser treibt sich im Juden bis zu einer Höhe, auf der er nothwendig sich selbst vernichtet. Allein man sieht nicht, wie dies Scheusal entstehen konnte. In den ersten Auftritten wird uns Barabas als ein reicher, habsüchtiger, geldstolzer Jude geschildert; — einige Scenen nachher, von einer zwar himmelschreienden, aber damals gewöhnlichen und ihm selbst nicht unerwarteten Ungerechtigkeit des Gouverneurs aufgestachelt, ist er ein Ungeheuer von Rachsucht, Haß und Bosheit, ohne alle Scham und Scheu, der natürlichsten Empfindungen entblößt, bis zum Wahnsinn grausam und blutdürstig, und in dieser innerlich kochenden Leidenschaftlichkeit und Vernichtungswuth das ganze Stück hindurch verharrend. Obwohl es scheinen soll, als wenn alle die Schandthaten, die Schlag auf Schlag sich häufen und trotz ihrer Größe sämmtlich gelingen, nur aus der außerordentlichen Schlauheit und Erfindungsgabe des Juden hervorgingen, so spielt doch im Grunde der Zufall dabei die Hauptrolle und zwar ein Zufall, der um so willkührlicher erscheint, als alle diese Verbrechen keinen höhern Sinn, kein ideelles Resultat haben. Der Jude stirbt fluchend und gotteslästernd im Uebermaaß seiner Verbrechen. Aber auch auf alle übrigen Personen macht das ganze Schreckensgewebe keine Wirkung; alles bleibt am Ende, wie es von Anfang an war. Dabei wechseln die Scenen so rasch, ohne doch lebendig in einander zu greifen, die Bewegung ist so geradlinig und stoßweise, die Personen kommen und gehen ohne Grund und sind so flink bei der Hand, wenn sie gerade gebraucht werden, eine Menge Nebenfiguren (wie die drei Juden, die Mönche und Nonnen, die Mutter des Don Mathias u. A.) erscheinen und verschwinden, so unvorbereitet und so blos äußerlich in die Action verflochten, daß die Fehler der Composition auf der Hand liegen. —

Weit vollendeter ist «**The troublesome raigne and lamentable death of Edward the Second**» (London 1598, angef. Ausg. **II, 5—103**): es dürfte in der That das beste Werk Marlowe's sein. Es ist ein historisches Trauerspiel im damaligen Style, d. h. geschichtlich in dem untergeordneten Sinne des Biographischen. Denn im Grunde kommt nur Eduard **II.** Lebensgeschichte zur Darstellung; Staat und Volk spielen gar nicht oder doch nur beiläufig mit. Das Leben ist aufgefaßt von Seiten des

wichtigen, fundamentalen Verhältnisses zwischen der Individualität des Menschen, dem innern Zuge seines Geistes, seinen natürlichen Trieben und Neigungen einerseits, und seiner äußern, objektiven, ihm durch Geburt und höhere Fügung angewiesenen Stellung andererseits. Dieß Verhältniß wird durch Eduards Charakter und Benehmen zerstört und in Widerspruch aufgelöst; dadurch bereitet er sich den Untergang, d. h. die Grundidee wird in ächt poetischer und dramatischer Weise zugleich zum tragischen Geschick. Nicht daß Eduard liebt, sondern daß er seine willkürlich auserwählten Lieblinge zugleich zu großen Herren und Herrschern des Reichs macht und ihnen Alles Preis giebt, daß er also seine Individualität mit seiner Würde als König, seine subjektiven Neigungen mit den Forderungen und Bedürfnissen des Staats verwechselt, den Menschen und den König nicht zu sondern weiß und damit jenes Verhältniß chaotisch auflöst, — das ist die vernichtende Schwäche seiner sonst guten, liebevollen Natur. Die Königin wird umgekehrt durch die Noth, in die sie als Mutter und Königin versetzt ist, zur Untreue an ihrem Herrn und Gemahl, in Mortimers Arme geführt; der Prinz von Wales, nachmals König Eduard III., hat die traurige Wahl zwischen seiner kindlichen Liebe zum Vater und seinem Berufe zur Königswürde: folgt er jener, so geht ihm diese verloren; — die Großen des Reichs endlich verkennen ebenfalls ihre Stellung, und lassen sich durch ihren Haß gegen die Günstlinge des Königs zu Meineid und Empörung gegen den Staat verführen. Dafür trifft alle schuldigen Häupter die tragische Nemesis. Und so spiegelt sich in der That die Grundidee klar und bestimmt in allen Haupttheilen des Ganzen ab. Darin besteht der Hauptvorzug des Stücks. Im Uebrigen hat es auch die Marloweschen Fehler. Die Scenen sind zwar besser angeordnet als im Juden von Malta; doch geräth die Action zuweilen ins Stocken und hat denselben stoßweisen Fortgang, namentlich fehlt es dem ersten langen Akte an Bewegung: Alles dreht sich fortwährend um die Liebesversicherungen, um das Zürnen, Klagen und Jammern des Königs für seinen Gaveston. Dies lyrische Element, der Ausdruck des Affekts und der Leidenschaften, ist wiederum durchgängig vorherrschend, zwar meist gelungen dargestellt, aber so oft wiederholt, daß es langweilig und ermüdend wird. Nur von dieser Seite sind die Charaktere voll und kräftig gezeichnet; alle übrigen Seiten

des Geistes und Lebens kommen nicht zum Vorschein. Daher bleibt des Königs maßlose Zärtlichkeit für Gaveston, und später für die Spencer und Baldock ganz unmotivirt und unerklärlich; wir sehen an diesen Leuten durchaus nichts Liebenswürdiges und können nicht begreifen, wie sie den König so ganz gefangen nehmen konnten: die Liebe Eduards zu ihnen wie sein Haß gegen die Königin und deren anfängliche Neigung für Mortimer erscheint so subjektiv-willkührlich, so ohne äußern objektiven Grund, daß man auch hier die Wechselwirkung zwischen der Außenwelt und der Individualität der handelnden Personen vermißt. Andererseits ist die Strafe des Königs zu äußerlich, blos physischer Art, und so grausam, daß das Tragische wiederum an das Gräßliche streift. An einer Anzahl gleichgültiger, charakterloser und ganz äußerlich in die Darstellung hineingezogener Nebenfiguren fehlt es ebenfalls nicht. Die Sprache endlich ist zwar gehaltener, natürlicher und nicht so zerstückelt wie im Juden von Malta; doch kommen auch hier einzelne Auswüchse, forcirte Gleichnisse und bombastische Kraftstellen vor. —

Man sieht, Marlowe's Dichtungen tragen ein eigenthümliches, von Greene's und Peele's Weise entschieden abweichendes Gepräge. Um seine Manier mit Einem Worte zu bezeichnen, sein Hauptfehler ist, daß er die dramatische Poesie zu sehr im lyrischen Style behandelt. Das lyrische Element, d. h. die Subjektivität des Geistes und mit ihr die Willkür, das individuelle Gefühl, das persönliche Pathos, kurz das unberechenbare Ich mit seinen zufälligen Sympathieen und Antipathieen, seinen eigenthümlichen Begierden und particularen Zwecken, behauptet entschieden das Uebergewicht; die epische Seite des Lebens, d. h. die Außenwelt und ihr Einfluß auf die Bildung des Charakters, auf den Willen und den Lebensgang der handelnden Figuren, die Vergangenheit als Trägerin der Gegenwart, die Bedeutung einer fest gegründeten Objektivität des Geistes, einer höheren, unantastbaren Weltordnung, in der Maaß und Gesetz mit eiserner Hand regieren, tritt bei ihm zu sehr in den Hintergrund zurück. Darum ist Alles so ganz Leidenschaft und Affekt; darum wachsen seine Charaktere und ihre Thaten, von keinem objektiven Maaße in Schranken gehalten, so leicht in's Ungeheure und Unnatürliche aus; darum fehlt die Besonnenheit und Gründlichkeit der Motivirung, der entwickelnde Fortschritt und die Harmonie der Bewe-

gung in Action und Sprache. In vieler Beziehung tritt sonach Marlowe mit Thomas Kyd zusammen in entschiedenen Gegensatz gegen Greene und Peele: auch Kyd's Dichtungen leiden an diesem einseitigen Uebergewichte des lyrischen Elements im angegebenen Sinne des Worts, während bei Peele und Greene, wie gezeigt, umgekehrt das epische Element einseitig vorherrscht und ihren dramatischen Styl zur epistrenden Manier herabsetzt. Marlowe hat indeß noch in einem andern Sinne Manier. Er stellt nämlich jene subjektive, lyrische Seite des menschlichen Lebens und Geistes nicht in ihrer vollen, objektiven Wahrheit dar, sondern in einer Auffassung, die eben nur ihm und seiner Individualität angehört; er hebt willkürlich nur die Eine Seite des Ganzen heraus, und läßt die andre fallen: nur maßlose Begierde, Leidenschaft und Selbstsucht regieren in seinen Stücken; ein titanisches Ringen, die ganze Welt dem eignen Ich unterthänig zu machen, beseelt seine Helden; alle übrigen Elemente des Gemüthslebens sind kaum dem Keime nach angedeutet. Dieß hängt mit seiner allgemeinen Lebens- und Weltanschauung zusammen, durch die er von allen übrigen Dichtern seiner Zeit sich loslöst und ihnen einsam gegenübersteht. Wir haben den Kern derselben oben bereits angegeben. Es treten darin, nur unklar, übertrieben und verzerrt, die Hauptmomente, durch welche der Geist der neueren Zeit vom Wesen des Mittelalters sich unterscheidet, deutlich hervor. Dort wie hier ist das regierende Princip nicht mehr, wie im Mittelalter, die Herrschaft gewisser objektiver Gewalten und allgemeiner Ideen, nicht mehr die Eintheilung des Lebens in abgeschlossene Kreise in denen der Einzelne gleichsam nur einen einzelnen Radius bildete, sondern umgekehrt die Subjektivität des Geistes, die Persönlichkeit und ihr Streben, sich von aller äußerlichen Schranke und Autorität loszumachen, ihre innere Freiheit und Selbstständigkeit nicht nur als ein unantastbares Recht zu behaupten, sondern ihr auch äußerlich Raum und Geltung zu verschaffen. Bei Marlowe hat indeß dieses Streben so zu sagen noch einen romantisch mittelalterlichen Charakter: es ist theils noch unklarer Trieb, theils noch phantastisch-idealistisch, getragen von einem Schwunge der Einbildungskraft, der es einerseits ins Schrankenlose verflüchtigt, andererseits über alle Wirklichkeit hinaus auf eine schwindelnde Höhe hebt, auf welcher es nothwendig sich selber überstürzt. Sonach herrscht in Marlowe noch die

Romantik des Mittelalters, aber nicht mehr erfüllt von der festen, in sich consequenten mittelalterlichen Weltanschauung; es kündigt sich in ihm bereits der Geist der neueren Zeit an, aber noch nicht geregelt durch das Maaß und Gesetz, welches eine gediegene Erkenntniß des wirklichen Lebens in Natur und Geschichte an die Hand giebt. —

Man sieht aus dieser kurzen Skizze, wie leicht und doch auch wiederum wie schwer es Shakspeare'n gemacht war, mit solchen Vor- und Mitarbeitern weiter zu bauen. Die Elemente waren vorhanden und ausgebildet, das Fundament gelegt, das Baumaterial wohlzubereitet; es kam nur darauf an, das was noch vereinzelt, auseinandergefallen, oder ungehörig gemischt war, organisch zu verbinden. Dazu gehörte aber die geschickte Hand eines großen Baumeisters. Mit andern Worten: es war Shakspeare's Beruf, den Greeneschen und den Marloweschen Styl der dramatischen Kunst so zu verschmelzen, daß die Vorzüge beider bewahrt, die Fehler beseitigt wurden, und also ein neuer, höherer Styl hervorging, der, wie der Begriff des Dramas es fordert, die epische und die lyrische Kunstform zu vollkommener organischer Einheit in sich zusammenfaßte. Das konnte freilich nur geschehen durch eine gleichmäßige Vertiefung des ideellen Gehalts und Ausbildung der poetischen Form; nur ein Dichtergenius, der die ganze Tiefe der mittelalterlichen wie der neueren Weltanschauung und das volle Geheimniß der Schönheit der Form mitbrachte, konnte der Aufgabe genügen. Wie Shakspeare seinen Platz, auf den er hiernach in der Geschichte der Kunst gestellt war, ausgefüllt habe, wird im Folgenden näher entwickelt werden. Hier sei nur noch bemerkt, daß er, ganz seiner Stellung gemäß, anfänglich dieselbe Bahn einschlug, auf der ihm Greene und Marlowe um wenige Schritte vorausgegangen waren. Sein Perikles, Fürst von Tyrus, und, wenn das Stück von ihm ist, Leben und Tod des Thomas Cromwell sind offenbar in Greenescher Weise gearbeitet, während Titus Andronicus entschieden an Marlowe's Styl sich anschließt. Daß er beide in ihrer eignen Manier übertraf, versteht sich von selbst, und war nothwendig, wenn er über sie hinauskommen sollte. In Heinrich VI ist er schon weit eigenthümlicher und selbstständiger, und in Romeo und Julie erscheint bereits der volle ganze Shakspeare in seiner eminenten Größe. Die Verwandtschaft und Verschiedenheit dieser Dramen von Greene's

und Marlowe's Stücken näher herauszuheben, behalte ich mir für die unten folgende Kritik der Shakspeareschen Dichtungen vor.

Fragen wir also schließlich, wie viel Shakspeare seinen Vorgängern und Zeitgenossen zu verdanken hatte, so werden wir sagen müssen: Lernen im engern Sinne konnte er nur das, was sich in der Kunst überall nur lernen läßt, das Technische, die Bühnenkenntniß und Theaterpraktik, d. h. die Einrichtung eines Stücks in solcher Form, daß es sich leicht und schicklich darstellen läßt und bei der Darstellung seinen Effekt nicht verfehlt. Letzterer hängt aber vorzüglich davon ab, daß das Drama auch drastisch sei, d. h. eine lebendige, rasche, auch äußerlich sichtbare Action entfalte, daß also auf der Bühne wirklich etwas geschehe, und die Personen nicht blos nach dem sprüchwörtlichen Ausdruck reden wie ein Buch. Weil damals die Stücke stets so ausschließlich für die Bühne geschrieben wurden, daß es noch zu Shakspeare's Blüthezeit Vielen lächerlich schien, die Werke eines dramatischen Dichters als literarische Artikel zu ediren, so ist es kein Wunder, daß die älteren Englischen Dichter sich durch Bühnenkenntniß und Theaterpraktik auszeichneten; — selbst Marlowe's Dramen haben trotz jenes Uebergewichts des subjektiven Pathos doch zugleich unendlich viel wirkliche Action. Wie gelehrig Shakspeare in diesem Punkte gewesen, wie er auch darin bald seine Lehrmeister übertroffen, weiß Jeder, dem es so gut geworden, einmal ein Shakspearesches Stück verständig und angemessen aufführen zu sehen. Während in unserem papierenen Zeitalter noch immer unsere besten Dramen mehr für das lesende als das schauende Publicum geschrieben werden, sind Shakspeare's Stücke sämmtlich durchaus bühnengerecht, und gewinnen daher bei einer guten Darstellung in eben dem Maaße, als jene verlieren. Ja man kann seinen dramatischen Styl nicht vollkommen würdigen, wenn man nicht fortwährend im Auge behält, daß er nicht für den Druck, sondern nur für die Bühne schrieb, und daher voraussetzte, daß die Aufführung seine oft schroffe und eckige Zeichnung der Charaktere, Trockenheiten des Colorits, Unklarheiten in der Entwickelung der Action und Dissonanzen in der Gruppirung der Handlungen und Charaktere mildern werde. In dieser Beziehung hat Shakspeare ohne Zweifel sehr viel dem guten Beispiele seiner Vorgänger zu verdanken. —

Fragen wir dagegen, was konnte er von ihnen hinsichtlich des ideellen Gehalts und der künstlerischen Form lernen, so werden wir antworten müssen: wenig und doch auch wieder viel. Wenig, weil kein einzelnes Werk seiner Vorgänger und Zeitgenossen ihm ein irgend genügendes Vorbild gewähren konnte; viel, weil der allgemeine Styl der dramatischen Kunst, den er vorfand, der allgemeine Gang ihrer Entwickelung, in den er eintrat, ganz vorzüglich geeignet war, sein Genie für die dramatische Poesie auf den rechten Weg zu leiten, zu zeitigen und zur höchsten Vollendung zu führen. Suchen wir uns den eigenthümlichen Charakter des Alt-Englischen Schauspiels zur Zeit des Auftretens Shakspeare's durch Vergleichung mit den berühmtesten Bühnen aller Zeiten deutlicher zu machen, so werden wir finden: Unser Deutsches Drama ist viel zu lyrisch und contemplativ, der Affekt und die Leidenschaft, statt in Handlungen hervorzubrechen, sprudeln und brausen gleich den Wassern eines Springbrunnens nur aus sich selbst heraus und in sich selbst zurück; das Gefühl schwärmt elegisch oder zieht sich krampfhaft nach innen zusammen; der Verstand reflektirt und philosophirt, statt den Willen zu ergreifen und ihm die Mittel zu seiner Verwirklichung an die Hand zu geben. Das Spanische Drama dagegen neigt zu sehr zur Epopöe oder vielmehr zum Romane, dem modernen Epos: es ist durchweg dramatisirter Roman, dialogisirte Legende, ein Cyclus von Romanzen, in die äußere dramatische Form gegossen. Das sogen. klassische Drama der Franzosen hat in seiner Nachäffung der Alten das plastische Element ergriffen und zum Hauptmotive seiner Gestaltung gemacht; aber die Plastik ist ihm unter der Hand zur bloßen Schaustellung geworden: die Diction prunkt mit ihrer hochtrabenden Rhetorik und künstlichen Versbildung; die Leidenschaft brillirt mit dem Glanz ihres Feuers und der Farbenpracht ihres Pathos; das Gefühl cokettirt mit seiner Zartheit und Feinheit, der Verstand mit seinem Witz und seinen zierlichen Gedanken; aber die Action geht leer aus, oder bildet nur das hölzerne Gerüste, auf dem alle diese schönen Sachen ausgestellt werden. Selbst das Griechische Theater, wenigstens die viel bewunderte Tragödie ist nur eine höchst gelungene Verschmelzung des Lyrischen und Plastischen: die hinreißende Macht des subjektiven Pathos in der gleich hinreißenden Gestalt plastischer Schönheit bezaubert gleichsam den Sinn, daß er den schleppenden Schritt

der Handlung, den Mangel an Wechsel der Begebenheiten, kurz die Armuth der eigentlichen Action kaum bemerkt; es fehlt die Fülle des epischen Lebens, die Mannichfaltigkeit der Individualitäten, das Zusammenwirken der von außen eingreifenden Ereignisse mit den von innen kommenden Thaten, um ein vollständiges poetisch-dramatisches Abbild des Lebens zu liefern. — Alle diese Elemente, das lyrische Pathos und der contemplative Gedanke, die epische Begebenheit und die plastische Gestalt, getragen und durchdrungen vom lebendigen Principe der Action, gehören aber im ächten Drama so zusammen, daß nur ihre gleiche Geltung als gleichberechtigter Momente der Action den wahren dramatischen Styl ausmacht. Ich bin so kühn, zu behaupten, daß diesem Ideale des dramatischen Styls das Englische Theater am nächsten kommt und daß eben darin seine Eigenthümlichkeit besteht, welche Shakspeare nur weiterbilden, nicht verändern konnte und durfte. Zwar tritt das Plastische in ihm zu sehr zurück; es kann nicht zu seinem vollen Rechte kommen, theils weil der Körper des Englischen Dramas gleichsam zu wenig Fleisch und Blut hat und die Knochen und Sehnen zu stark hervortreten, um der plastischen Fülle und Rundung Raum zu lassen, theils weil es sich so rasch und kräftig bewegt, daß die Ruhe und Würde des Plastischen sich nicht damit vereinigen läßt. Dieser Mangel — den Göthe und Schiller trefflich gehoben haben, wenn sie nur nicht auch das drastische Leben der Action mit aufgehoben hätten! — ist indeß einerseits am erträglichsten, andrerseits bietet das Englische Drama einen nicht zu verachtenden Ersatz. An die Stelle des Plastischen tritt nämlich bei ihm das Pittoreske, die Gegensätze von Licht und Schatten, von Hohem und Gemeinem, von Ernst und Scherz, von Wahrheit und Dichtung, das Helldunkel der mannichfaltigsten Uebergänge vom sonnenklaren Mittag zur tiefsten Nacht, das Farbenspiel der verschiedenartigsten Erscheinungen in mannichfaltigster Gruppirung, der romantische Duft der Ferne, der die Wirklichkeit mit einem idealen Jenseit verbindet; wie in der Malerei zeigen die Figuren mehr Schönheit und Harmonie des Colorits als der Gestalt und der Attitüde, mehr Fülle des Inhalts als Vollendung der Form, mehr Prägnanz des Charakters als Bedeutsamkeit und Anmuth der Erscheinung; das Individuelle, Charakteristische überwiegt entschieden über das Allgemeine, Ideale: letzteres ist allein in

dem Ganzen der Action niedergelegt, in den einzelnen Figuren tritt es nur mittelbar hervor, insoweit sie an der Action Theil haben und als Träger der Grundidee fungiren.

Mit dem Allen ist freilich nur gesagt, daß das Englische Theater das Wesen der Aktion mit einer Klarheit, Sicherheit und Energie ergriffen und künstlerisch verarbeitet hat, wie kein andres. Allein die Action ist eben die Seele des Dramas, dasjenige, wodurch es Drama ist. Weil dem Englischen die Handlung Alles gilt, hat es eine gewisse Kälte und Sprödigkeit; es ist nicht nur fern von aller Sentimentalität, sondern es zeigt fast durchgängig jene Gleichgültigkeit gegen das Gefühl, die ich die historische nennen möchte: es geht mitleidlos, wie die Geschichte, über die Seelenstimmungen des Einzelnen hinweg, und nur so weit sie zu Handlungen werden, zollt es ihnen Theilnahme und Aufmerksamkeit. Es hat jenen eigenthümlichen Humor, den ich wiederum den historischen nennen möchte, jenen Humor, mit den Schicksalen des Einzelnen, obwohl es sie in drastischer Lebensfülle darstellt, doch zugleich zu spielen. Es hat überhaupt etwas Kaustisches, Sarkastisches, eine gewisse Schroffheit und Strenge, mit der es alles Einzelne behandelt, trockenes Colorit, grelle Lichter und Schlagschatten, schroffe Wendungen, unschöne Stellungen und Verkürzungen; aber stets scharfe, nur oft zu skizzenartig gehaltene Zeichnung, stets charakteristische Gestalten, stets Leben und Bewegung im Einzelnen wie im Ganzen. Die Bahn, welche diese Bewegung beschreibt, ist keine breite Heerstraße mit Ruhebänken und offenen Plätzen zu Rück- und Ueberblicken, sondern ein schmaler, unebener Weg, der Gang rasch und unaufhaltsam, ungleich, bald ruhig fortschreitend, bald springend und abschweifend, aber stets ohne Unterbrechung weiterstrebend, — wie der Gang der Geschichte. Alle Stoffe sind dem Englischen Drama gerecht, die kleinen Begebenheiten des bürgerlichen Alltagslebens wie die großen Haupt- und Staatsactionen der Fürsten, die geheimen Familien-Ereignisse wie die öffentlichen Angelegenheiten, profane wie heilige Geschichte, die ferne Sage mit ihren Wundern und dunkeln, riesigen Gestalten wie die helle Gegenwart mit ihrer compakten Natürlichkeit, Menschliches und Göttliches, Hohes und Gemeines, Fremdes und Einheimisches, Alles wird von ihm mit gleicher Liebe umfaßt; in dieser Beziehung hat es eine Universalität, die ich wiederum die historische

nennen möchte, weil sie alle Gebiete des Lebens umfaßt, ausgenommen diejenigen, wo es keine Handlung giebt. Die Englische Sprache endlich hat eine eigenthümliche Kürze und Präcision, eine große Schärfe und Mannichfaltigkeit in der Bezeichnung aller Gegenstände des äußeren, praktischen Lebens, viel Knochen und Sehnen, aber wenig Fleisch und Blut; daher eine gewisse Eckigkeit der Bewegungen, eine gewisse Lockerheit der Zusammenfügung, eine gewisse Nachlässigkeit und Gleichgültigkeit gegen die logischen Gesetze; daher ist sie für das aktive Leben höchst brauchbar, aber arm und unbehülflich im Ausdruck des Gemüths- und Geisteslebens. Deshalb eignet sie sich weniger für die Lyrik und das Epos, aber desto mehr zum Drama, zum Ausdruck des Handelns und seiner Wirkungen, des Willens und seiner Motive, des Affekts, der Begierde, der Leidenschaft. Diese allgemeine Beschaffenheit giebt schon der Diction des Englischen Dramas von Hause aus ein dramatisches Gepräge: sie spricht nie in sich hinein, sondern stets in lebendiger Beziehung zum praktischen, gegenständlichen Leben; ihre Spitze ist stets nach außen gekehrt, stets auf die Handlung hinweisend, gleichsam selber stets auf dem Sprunge in Handlung überzugehen; sie ist durch und durch dialogisch, selbst der Monolog gleicht noch immer einem Zwiegespräch zwischen der redenden Person und ihren Beziehungen zur Außenwelt, ihren Verhältnissen und Zuständen, ihren Plänen und Absichten. —

Erwägt man den unberechenbaren Vortheil, der dem Genie entspringt, wenn es von Anfang an auf die rechte Bahn geleitet wird, geebnete Wege vorfindet, und daher seine besten Kräfte nicht in blinden Versuchen auf falschen Richtungen zu verschwenden braucht, so wird man sagen müssen, daß Shakspeare seinen Vorgängern, den ersten Gründern dieses allgemeinen Styls des Englischen Dramas, außerordentlich viel verdankt. Das alte Vorurtheil, als sei er der einzige Lichtpunkt in einer weiten Finsterniß, wird daher, hoffe ich, schon durch die obige skizzenhafte Darstellung einigermaßen zerstreut worden sein. Je mehr man die Geschichte des Englischen Theaters kennen lernt, desto mehr überzeugt man sich, daß er in der That nur ein Glied in der organischen Entwickelung eines großen Ganzen war, daß er nur vollendete, was Andre vor ihm angelegt hatten, daß er nur der

Meister unter einer Anzahl tüchtiger, vor und mit ihm arbeitender Gesellen war.

Freilich aber ist Shakspeare eben deshalb nicht bloß ein Punkt, sondern der Gipfel- und Mittelpunkt in dem Kreise der Kunstbildung, in den er eintrat. Die Peripherie bestimmt freilich auch das Centrum, kann aber von ihm aus erst überschaut und mit Sicherheit gemessen werden. Wie mächtig daher Shakspeare auf die Gestaltung der dramatischen Kunst seiner Zeit einwirkte, wie er überall die nur angelegten Fäden erst zu einem großartigen kunstvollen Gewebe ausspann, wie er das Gebäude, das er vorfand, nicht bloß vollendete, sondern zugleich nach einem höheren Maaßstabe neu schuf, wie demgemäß von ihm mindestens eben so viel Licht über seine Vorgänger und Zeitgenossen geworfen wird, als umgekehrt, und wie daher erst von der Höhe, die er erreichte, das Wirken und Streben, der Werth und die Bedeutung jener richtig geschätzt werden kann, soll in den folgenden Abschnitten näher gezeigt werden.

Zweiter Abschnitt.

Shakspeare's Leben und Zeitalter.

Das Zeitalter, in welchem ein Genius wie Shakspeare geboren wurde, muß auch die Kraft gehabt haben zur Hervorbringung und Zeitigung einer solchen Furcht. Denn jeder Mensch und zumal der welthistorische Mensch ist seinem Geiste nach zugleich Geschöpf des Geistes der Weltgeschichte, und seine Geburt kann als eben so nothwendig angesehen werden, wie jede große Erfindung nicht bloß ein willkührlicher, zufälliger Akt ihres Erfinders, sondern das nothwendige Produkt eines zu befriedigenden Bedürfnisses der Zeit ist. Erst als die Fortbildung des menschlichen Geistes des Magnets, des Schießpulvers, der Buchdruckerkunst ꝛc. bedurfte, wurden sie erfunden. Erst als der Gang der Weltgeschichte eines Luther, Dante, Raphael, Shakspeare ꝛc. bedurfte, wurden sie geboren. — Die 12 Jahrzehende von 1480 bis 1600 bilden eines der größten und reichsten Jahrhunderte in der Geschichte der Menschheit. Die überaus wichtige Erfindung der Buchdruckerkunst (1440) war vorausgegangen, um die Hebel und äußeren Mittel zu gewähren zum großen Umschwunge des Rades der Zeiten. Wie Columbus eine neue irdische Welt entdeckte, so erstand in Luthers Reformation eine neue geistige Welt. Kunst und Wissenschaft des Alterthums erhoben sich aus langer Lethargie zu frischem, kräftigem Leben. Aber auch die neuere, eigenthümlich christliche Kunst feierte ihre größten Triumphe: es war das Zeitalter der hohen, noch immer unerreichten Meister der Malerei, eines Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Raphael, Titian, Correggio, Dürer; der unsterblichen, in der Kirchenmusik Epoche machenden Musiker, eines Palestrina, Giovanni Gabrieli, Orlando Lasso u. A.; es war endlich die Wiege der bedeutendsten neueren Dichter, eines Tasso, Cervantes, Lope de Vega, Calderon, und vor

allen eines Shakspeare. Wir können sagen, nothwendig war die Geburt und Wirksamkeit aller dieser großen Geister, einmal weil die schöpferische Kraft des Jahrhunderts auch in der Kunst sich offenbaren und die großen Ideen der Vergangenheit und Gegenwart auch in würdiger Form zur wirklichen Erscheinung kommen mußten, dann aber auch, weil der neuerwachten Kunst und Litteratur des Alterthums ein Damm entgegengesetzt werden mußte, damit sie nicht die christliche Kunstbildung überfluthe, und in falscher überschätzender Nachahmung aus ihrer Bahn reiße. An den Werken der genannten großen Meister, welche original aus dem Boden der christlichen Cultur aufgewachsen waren, konnte sich der Geist der neueren Kunst, wenn auch, wie später wirklich geschah, durch die Nachahmung des Antiken momentan unterdrückt, immer wieder emporrichten, und nach Ueberwindung des antiken Geistes zu neuer Kraft und Schönheit sich erheben.

Unter allen Staaten Europas war es insbesondere England, das im 16ten Jahrhundert groß und bedeutend hervortrat; während die übrigen gegen Ende desselben politisch mehr oder minder sanken, blühte hier unter dem glücklichen Scepter Elisabeths ein frisches, kräftiges Leben auf. Durch die langen Kämpfe mit Frankreich und die fast eben so langen Bürgerkriege zwischen der weißen und rothen Rose war die Kraft des mittelalterlichen Feudalstaates gebrochen; die königliche Gewalt hatte das Uebergewicht und damit die politische Lage des Staats und Volks eine neue Gestalt gewonnen. Heinrichs VIII. Uebertritt zum Protestantismus brachte eine mächtige Bewegnng in das religiöse und kirchliche Leben. Die Theilnahme artete zwar zunächst in Parteisucht und gegenseitige Verfolgung aus; allein der gesunde, kräftige Keim, der einmal gepflanzt war, konnte in seiner Entwickelung wohl zurückgehalten, aber nicht vertilgt werden, und trug bald die schönsten Blüthen und Früchte. Durch die Verfolgungen der katholischen Maria wurde in der That der Protestantismus nur zu größeren Anstrengungen angespornt, und mehr gestärkt als geschwächt; unter Elisabeths begünstigender Regierung hob er daher mit freiem Aufschwunge das Haupt empor und erdrückte den Gegner. Der extreme Gegensatz zwischen Katholiken und Puritanern fand in der Englischen Episcopal-Kirche von Anfang an eine glückliche Vermittelung. Während jene Alles beim Alten lassen, die Puritaner dagegen überall

neuern wollten, und in ihrem Fanatismus theils die Kirche vom Staate völlig loszureißen, theils alles freiere Leben in Sitten, Kunst und Wissenschaft zu unterdrücken gedachten, nahm die Episcopal-Kirche alle nothwendigen Neuerungen auf und suchte doch zugleich das Alte so viel als möglich zu erhalten. Elisabeth's und Burghley's Milde und Strenge, beides fast immer am rechten Ort angebracht *), hielt die Parteien im Zaume, ohne doch den neuen Aufschwung zu hemmen. Glückliche Kriege für die Religionsfreiheit der protestantischen Glaubensbrüder in Frankreich und den Niederlanden, Eroberungen in Westindien, neue Entdeckungen in entfernten Welttheilen, die festere Begründung der Englischen Herrschaft in Irland, der dauernde politische Einfluß in Schottland, besonders aber der große Sieg über Spanien, — das Alles trug dazu bei, die Thatkraft der Nation anzuregen, ihren Blick auf große Unternehmungen zu richten, und das Bewußtsein ihrer politischen Bedeutung zu wecken und zu stärken. Namentlich war es der Triumph über Philipp's unüberwindliche Armada, der das Selbstgefühl und den Patriotismus bis zu poetischer Begeisterung erhöhte. In sieben Tagen war die spanische Flotte durch die Tapferkeit und Geschicklichkeit der Engländer so übel zugerichtet, daß sie sich in den Hafen von Calais flüchten mußte. Englische Brander, Mangel an Proviant, Angst und Verwirrung ließen ihr indeß auch hier keine Ruhe, und brachten sie in eine so verzweifelte Lage, daß sich Medina Sidonia zum Rückzug entschloß. Die Hand Gottes endlich gab den Ausschlag: auf dem Rückwege um Schottland herum zerstreuten und vernichteten furchtbare Stürme den größten Theil der Schiffe. Der Sieg der Britten war vollständig. «Im ganzen Lande wurden daher Dankfeste gefeiert, und am 29sten November 1588 hielt Elisabeth unter unglaublichem Jubel einen Triumphzug in London. Die Bildnisse der brittischen Feldherrn wurden vorgetragen, die Siegeszeichen in der Paulskirche aufgehangen, und der Anrede der Königin und den Preisvertheilungen an die Krieger und Seeleute folgte ein feierlicher Gottesdienst» **). — Mit Recht macht daher Tieck darauf aufmerksam, daß dieß große Ereigniß

*) Raumer, Gesch. Europas seit dem Ende des 15ten Jahrh. II, 530 ff. J. Lingard, Gesch. v. England, übers. v. Salis VIII, 300 ff.

**) Raumer a. a. O, 588 f.

vorzugsweise auch auf die Geschichte der Kunst von Einfluß gewesen, und zur Entwickelung des höheren Geistes, der die dramatische Poesie seitdem ergriff, beigetragen haben dürfte *).

Durch glücklichen Handel und einen weit ausgebreiteten Erwerbstrieb war Reichthum und Wohlstand im Innern des Landes, besonders unter dem Bürgerstande, ungemein angewachsen. Herr von Bouillon bemerkt in dem Berichte über seine Gesandtschaftsreise nach England vom Jahre 1596, daß die niedere Klasse des Volks verhältnißmäßig sehr reich sei, weil sie zwar gut, aber doch sparsam lebe und keineswegs durch viele Abgaben gedrückt werde, so daß denn auch die Städte durch Handel und Gewerbe bedeutend zunahmen; und der Venetianer Molino erklärt (in einem Berichte über England v. J. 1607) London für die erste Stadt Europas sowohl durch ihre Größe, als durch Lage und Zahl der Einwohner (deren sie mehr als 300,000 und zwar lauter bürgerliche habe, da die adeligen fast immer auf dem Lande lebten), voll von Kaufleuten und Waarenlagern aller Dinge, die irgend nützlich oder angenehm seien, mit vielen schönen Gebäuden und trefflichen Kirchen **) u. s. w. Der Adel dagegen war nach Bouillons Angabe sehr verschuldet, so daß Kaufleute vielfach die Besitzungen der Edelleute erwarben und vornehme Mädchen Leute geringeren Standes heiratheten. Dieß hatte seinen Grund nicht nur, wie Bouillon behauptet (vgl **N. Drake: Shakspeare and his Times etc. Lond. 1818. II, 92 ff. 138 ff.**), in dem übertriebenen Aufwande an Kleidern und Bedienten, wozu, wie wir oben sahen, oft auch Schauspieler, in der Regel aber ein Narr (**Domestic Fool** — Drake **II, 140.**), gehörten, sondern auch in den vielen pomphaften Festen, in denen sich die damalige vornehme Sitte gefiel. Elisabeth selbst, sonst wohl bis zur Knauserei sparsam, trieb in Kleidern und Festlichkeiten einen ausschweifenden Luxus ***), und verleitete durch ihre Besuche auf den Landsitzen der Lords und in den Provinzialstädten diese zu gleichem Aufwande. Bei solchen Festen wechselten Turniere, prächtige Aufzüge, Maskeraden und Tänze mit gehaltreichen ernsten Gesprächen ab; aber auch Schauspiele, Komödien und Tra-

---

*) S. die schöne Stelle im Dichterleben **I, 89.**

) Raumer, Beiträge **I, 606. 624.

***) Raumer, Gesch. **II, 618** Lingard a. O. **415. 418.** Drake **II, 90** f.

gödien durften nicht leicht fehlen *). Ein Augenzeuge beschreibt ein solches Fest, das die Königin im Frühlinge 1581 auf ihrem Schlosse Hamptoncastle gab. Der Mittelpunkt des Ganzen war ein prachtvolles Turnier. «Zu beiden Seiten und an beiden Enden eines Platzes waren für die außerordentlich große Zahl der Zuschauer Gerüste errichtet. Zuerst erschienen 40 Lords und Edelleute, reich gekleidet und mit Edelsteinen geschmückt, auf prachtvoll gerüsteten italienischen und spanischen Pferden. Dann acht Herolde, welche die englischen Wappen trugen, und 4 Trompeter in gelbem und rothem Sammet. Hierauf 4 Marschälle und Turnierrichter, begleitet von vielen Edelleuten. Nunmehr die 4 kämpfenden Schaaren: zuerst die des Grafen von Arundel ꝛc. — — Nachdem diese mit eingelegter Lanze und geschlossenem Visir die ganze Rennbahn durchritten hatten, ordneten sie sich vor der Königin. Jetzt ward auf Maschinen ein alter Thurm herangerollt, auf welchem sich ein dreifacher goldner Kronleuchter und eine Fackel erhoben. Und aus der Oeffnung des Thurms wand sich eine große Schlange hervor, welche die Bäume hinanklettern wollte, die mit Früchten reich beladen zur Seite standen. Hinter dem Thurme 6 Adler, geschickt nachgebildet, in deren Leibern Musiker und Trompeter steckten. Jetzt zwei Pferde ohne Sattel, ganz vergoldet und auf jedem ein Knabe mit langen vergoldeten Haaren und in fliegenden Silberflor gekleidet. Hierauf ein Triumphwagen, der sich scheinbar rückwärts bewegte, und darauf die Schicksalsschwestern, die an einer großen goldenen Kette einen Ritter gefangen hielten» — u. s. w. Am folgenden Tage, an dem der Schwertkampf statt fand, fehlte es nicht an ähnlichen sinnreichen und phantastischen Erfindungen **).

Die Moralität war freilich nicht die strengste. Namentlich wurde das Geschlechtsverhältniß sehr leicht und locker genommen und hatte mehr das Gepräge einer ritterlichen, sinn- und phantasiereichen Galanterie, als den ernsten, religiös-sittlichen Charakter, den im Allgemeinen das Mittelalter, wenigstens in England, festgehalten. Liebesintriguen und galante Abentheuer ge-

*) Raumer a. O. nach Johnston 252. Aikin II, 307. Osborn Mem. of Elisab. 380.

**) Raumer, Briefe aus Paris zur Erläut. d. Gesch. des 16. u. 17. Jahrhunderts ꝛc. II, 500 f. 504.

hörten zum Leben eines jungen Gentleman. Elisabeth, obwohl vielleicht der That nach rein und unbescholten, ging doch in der leichtfertigen Weise, mit der sie durch Wort und Benehmen ihre Herzensneigungen zur Schau trug, mit lockendem Beispiel voran. Dem Grafen Leicester z. B. ließ sie Zimmer neben ihrem Schlafgemache anweisen; Hennage, Hatton, Raleigh Orford, Blount, Simier, Anjou galten allgemein für ihre erklärten Liebhaber; von ihrer Neigung gegen Essex machte sie auch späterhin, nachdem sie ihn um Verrath hatte hinrichten lassen, gar kein Hehl, und noch in ihrem hohen Alter begünstigte sie einen Grafen Klancart, bloß um seiner Schönheit willen, in auffallender Weise *). Ohne einen Liebhaber dieser Art, der halb der Diener ihrer Majestät, halb der Anbeter ihrer Schönheit war, scheint sie nicht haben leben zu können. Die Höflinge und Alle, die in ihre Nähe kamen, theils um diesem Zuge ihres Herzens, theils um ihrer bekannten Eitelkeit gefällig zu sein, überboten sich in Galanterien und Schmeicheleien. Der ganze Hof aber ahmte natürlich dem Beispiele der Königin nach, und es ist daher nicht zu verwundern, wenn ihn strenge Moralisten wie Faunt und Harrington einen Ort nannten, «wo alle Abscheulichkeiten im höchsten Grade herrschten, wo wenig Gottseligkeit und Religionsübung, wohl aber allgemein ausschweifende Sitten und schlechte Gespräche zu finden seien, und wo es keine andere Liebe gebe, als jene des geilen Gottes der Galanterie Asmodeno» **). Daß die Nation zum Theil wiederum dem Beispiele des Hofes folgte, läßt sich ohne Weiteres voraussetzen; auch giebt Molino den Engländern ausdrücklich Unmäßigkeit und Völlerei Schuld. Namentlich scheint das Laster der Trunksucht ziemlich allgemein verbreitet gewesen zu sein (Drake II, 124. 128 f.). — So verwerflich das Alles ist, so läßt sich doch nicht leugnen, daß jene Art des festlichen Luxus, wie diese Freiheit der Sitten, in einem jugendlichen, thatkräftigen, noch nicht entnervten Zeitalter das Leben mit einem poetischen Nimbus umkleiden mußten, der dem Aufblühen der Dichtkunst nur förderlich sein konnte. Andererseits hatte die übergroße Freiheit an der finstern Sittenstrenge der Puritaner ihr kräftiges Gegengewicht, und da

---

*) Lingard a. O. 419 f. Raumer, Beitr. 610. 614.

**) Birch I, 39. 25. Nugae antiquae, 166. Lingard a. O.

scharfe Gegensätze in der Geschichte stets auch ihre Ausgleichung finden, so läßt sich annehmen, daß besonders in den Mittelklassen des Volks ein gesunder Kern und in ihm das rechte Maaß zwischen höfischer Frivolität und puritanischem Pharisäismus lebendig gewesen sein wird.

Wie hoch die Kunst, wenigstens die Poesie, unter Elisabeths Regierung sich erhob, geht schon aus dem vorigen Abschnitte hervor. Man erstaunt über die große Menge poetischer Produktionen, die neben der eben so großen Anzahl von Dramen in allen Gebieten der Dichtkunst zur Zeit Shakspeare's erschienen sind; und muß dem fleißigen Drake, der sie (I, 601 ff.) aufzählt, beistimmen, wenn er die 52 Jahre von 1564 — 1616 das fruchtbarste Zeitalter der poetischen Litteratur Englands nennt. Obwohl die Königin nicht gerade große Summen zur Beförderung derselben verschwendete, so hatte sie doch, was besser war, einen gebildeten Geschmack und wahre Liebe, besonders zur Musik und Dichtkunst: sie spielte vortrefflich Klavier, sang zur Guitarre, übersetzte aus Horaz und andern Klassikern, und versuchte sich in eignen lyrischen Gedichten, denen man eine gewisse Grazie und dichterischen Schwung nicht absprechen kann *). Daß Hof, Adel und Volk auch darin mit ihr wetteiferten, bedarf nach dem Obigen keiner Erinnerung und wird sich aus dem Folgenden näher ergeben. Aber auch die Wissenschaft war hoch geachtet, und soweit es der mehr thatkräftige als contemplative Geist des Zeitalters gestattete, auch gefördert. Mit der Reformation war für sie ein neues Morgenroth angebrochen. «Wer viel Geld hat, schreibt der Florentiner Petruccio Ubaldini bereits im Jahre 1551 über England **), läßt Söhne und Töchter studiren, und Latein, Griechisch und Hebräisch lernen; denn seitdem jener Sturm der Ketzerei in das Land eingebrochen ist, hält man es für nützlich, die heil. Schriften in der Ursprache zu lesen. Aermere, die nicht im Stande sind, ihre Kinder wissenschaftlich zu erziehen, wollen doch nicht unwissend oder der Feinheit der Welt ganz fremd erscheinen» u. s. w. Der einzige Name eines Baco von Verulam, den man mit Recht an die Spitze der

*) Raumer, Gesch. II, 616 f. Lingard VIII, 417. Mehr darüber bei Camden 736. Keralio V, 464. Andrews I, 107, 204. Lodge II, 41. III, 148. Sydney pap. I, 375. 385. II, 262.

**) Raumer, Briefe aus Paris ꝛc. II, 70.

neueren Geschichte der Wissenschaft und Philosophie stellt, muß hier mehr beweisen, als ein dickleibiger Meßkatalog voll hochtrabender Büchertitel. Er ist der Repräsentant der freien wissenschaftlichen Forschung, welche seit der Reformation über alle Gebiete des geistigen Lebens sich auszubreiten begann, der Anfang einer neuen Culturperiode, in welcher der menschliche Geist durch die Kraft des forschenden Gedankens die ewigen Gesetze alles Daseins in Natur und Geschichte, Religion und Sittlichkeit, Kunst und Wissenschaft zu ergründen, die ewige Wahrheit in der Tiefe seines eignen Selbstbewußtseins zu finden suchte. Wenn auch zunächst nur Wenige in Baco's Geiste arbeiteten, so brach doch in allen Zweigen der Wissenschaft, namentlich aber im Gebiete der Theologie, das neue Lebensprincip mit unwiderstehlicher Macht hervor. Die Streitigkeiten zwischen Katholiken und Protestanten, Puritanern und Anhängern der hohen Kirche umspannen den ganzen vieläftigen Baum der religiösen Erkenntniß, und wurden mit allen Waffen des Geistes, mit dem Schwerte der religiösen Begeisterung, wie mit dem Messer des kritisirenden Verstandes, in der Sphäre des Glaubens, wie des philosophischen Wissens durchgekämpft. Von Baco angeregt suchte Eduard Herbert, Graf von Cherbury (geb. **1581**, gest. 1648) den Gehalt der Wahrheit in Religion und Sittenlehre zu erforschen, John Barclai (in seinem **Icon animorum. Lond. 1614.**) die Seelenlehre und (in seiner **Argenis. Paris 1621**) die Staats- und Regierungskunst im Sinne des neuen wissenschaftlichen Princips zu entwickeln. **William Gilbert** († **1603**) strebte die ganze Naturlehre in ein neues System, das auf dem Principe magnetischer Anziehung beruhte, zusammenzufassen. John Neper († **1618**) und Thomas Harriot († **1621**), jener der Erfinder der Logarithmen, dieser der Vervollkommner der Algebra, waren ausgezeichnete Mathematiker. Diesen Helldenkern standen die Mystiker Robert Fludd (geb. **1574**, gest. **1635**) mit seiner ausgebreiteten Gelehrsamkeit und der Tiefe seiner theosophischen Anschauungen, Kenelmus Digby u. A. gegenüber. Besonders aber wurde das Studium der Alterthumswissenschaften mit einem neuen, bis dahin unerhörten Eifer betrieben (Drake **I**, 448 f.). Dadurch und durch den erhöhten litterarischen und merkantilen Verkehr der Völker unter einander verbreitete sich ein gewisser Nimbus von gelehrter Bildung über alle Gebiete des Lebens.

Auch hier ging Elisabeth mit ihrem Beispiele voran. Sie sprach drei fremde Sprachen (spanisch, französisch, italienisch) war sehr belesen, und verstand sich nicht nur auf die gegenwärtigen Angelegenheiten ihres Reichs wie ihrer Nachbarn sehr gut, sondern wußte auch, wie Bouillon sich ausdrückt, Etwas von den Wissenschaften und der Geschichte *). Daß sie mit dieser Bildung, obwohl vor Anderen ausgezeichnet, doch nicht allein stand, unterliegt keinem Zweifel. Wie weit namentlich eine, wenn auch im Allgemeinen nur oberflächliche Kenntniß des klassischen Alterthums, besonders der Poesie und Mythologie, durch alle Klassen des Volks von den höchsten herab bis in die niedrigsten Kreise hinein sich erstreckte, zeigen folgende, historisch verbürgte Züge. Elisabeth selbst sprach nicht nur lateinisch, sondern verstand auch Griechisch; Roger Asham, ihr Lehrer, rühmt ihre großen Fortschritte in dieser schweren Sprache, und versichert, daß sie während eines längern Aufenthaltes in Windsor an einem Tage mehr Griechisch gelesen habe, als ein dortiger Kanonikus in einer ganzen Woche Latein; — ja noch in ihrem fünfundsechzigsten Jahre übersetzte sie Plutarchs Schrift von der Neugier **). Ihr Nachfolger Jacob I. theilte ihre Vorliebe für Bücher und litterarische Beschäftigung; er war bei allen sonstigen Fehlern und Schwächen ein sehr gebildeter und in allen theologischen Wissenschaften sogar gelehrter Mann (Drake I, 434. Beaumont bei Raumer, Briefe II, 245 ff.), wie es scheint, auch nicht ohne Kunstgeschmack. Anspielungen, Citate und Darstellungen aus der alten Geschichte, Poesie und Mythologie durchzogen daher in Shakspeare's Zeitalter die ganze Conversation, — das sieht man aus Lyly's, Peele's, Greene's, Marlowe's Dramen, wie aus der ganzen Literatur der Zeit, — und Mädchen von Stande, die auf gute Erziehung Anspruch machen wollten, wurden daher sorgfältig im Lateinischen und Griechischen unterrichtet. Am Hofe bei festlichen Gelegenheiten, waren häufig antike Mythen und Geschichten Gegenstand scenischer Darstellungen: ich erinnere nur an Edward's Damon und Pythias, an Lyly's Midas, an Peele's Anklage des Paris. Wenn die Königin den Landsitz eines der Großen des Reichs mit ihrem Besuche beehrte, so wurde sie an der Schwelle von den Penaten des Hauses begrüßt, von Merkur

*) Raumer a. O. Beitr. I, 607. Lingard a. O.

**) Raumer, Gesch. a. O.

empfangen und in ihre Zimmer geleitet. In den Gärten waren die Teiche mit Tritonen und Nereiden bedeckt, Waldnymphen (verkleidete Pagen) belebten die Gebüsche, und die Bedienten, zu Satyrn umgewandelt, hüpften nach den Befehlen ihrer Herrschaft hin und her *). Verließ die Königin am Morgen ihre mit Schildereien aus der Aeneide tapezirten Gemächer, so empfing sie Diana, und lud die jungfräuliche Herrscherin zur Jagd in ihren Waldgehegen ein, wo kein Aktäon ihrer Sprödigkeit nachstellen solle, u. s. w. Aehnliche Festlichkeiten veranstalteten die Städte, welche Elisabeth besuchte oder auf ihren Reisen berührte. In Norwich z. B. wurde sie durch eine Schaar von Göttern begrüßt, herabgestiegen vom Olymp, um ihr zu huldigen, an der Spitze Amor mit einem goldenen Pfeile, dem schärfsten seines Köchers, den er ihr überreichte und der abgedrückt von ihrer unwiderstehlichen Schönheit, ein Herz von Demant durchbohren würde. Selbst die Pastetenbäcker und Conditoren kannten ihren Ovid und Virgil: auf der Tafel glänzten plastische Zuckerarbeiten, einzelne bedeutsame Metamorphosen darstellend, und den beliebten Englischen **Plumcake** (den großen Rosinenkuchen) schmückte ein in Zucker gegossenes Relief von der Zerstörung Trojas (Warton a. O.). — Hiernach kann es nicht auffallen, daß auch Leute des gewöhnlichen Bürgerstandes, Männer wie Frauen, klassische Phrasen und mythologische Namen ꝛc., wo nicht aus Uebersetzungen der Alten selbst kannten, doch von den höhern Ständen aufgeschnappt hatten. Und es ist daher keineswegs ein Mißgriff Shakspeare's (wie es jetzt wohl scheinen könnte), wenn er z. B. in den lustigen Weibern von Windsor die Frau Page, eine nicht eben hochgebildete Dame, auf Falstaffs Liebesanträge mit einem mythologischen Gleichniß antworten läßt. Doch muß man auch in diesem Punkte seinen feinen poetischen Takt bewundern. Er fühlte bald, daß solche weithergeholten Bilder und Anspielungen, wenn auch von einer vorübergehenden Laune der Mode geheiligt, doch wie ein geschmackloser Schmuck nur störend wirken können. In seinen reiferen Werken findet man sie daher verhältnißmäßig äußerst selten.

---

*) So auf dem berühmten Feste in Kenilworth. Warton a. O. Drake I, 39 f. nach **Gascoigne: Princelie Pleasures at Kenilworth** und **Laneham's Letters.** Beide waren gegenwärtig, und von Gascoigne wurde eine Maske aufgeführt.

Ohne Zweifel gewann durch diese weitverbreitete Bekanntschaft mit den poetischen Blüthen der klassischen Litteratur die Geselligkeit und die ganze geistige Bildung an Anmuth der Form und Grazie der Bewegung. Das war der Vortheil, der daraus entsprang. Der Nachtheil wurde durch die selbstständige, originelle Bildungskraft des Englischen Geistes dieser Zeit vermieden. Trotz jener modischen Vorliebe ließ sich der Genius des Englischen Volks nicht aus seiner Bahn verschlagen. Das Anschließen an die antike Bildung diente ihm nur zum fröhlichen Spiele, bereicherte den geistigen und poetischen Gehalt des Lebens, vermehrte die Kenntnisse, übte den Witz und die Erfindungskraft, ohne sich doch des eigentlichen Kerns der geistigen Entwickelung bemächtigen zu können. Der Engländer blieb bei Alle dem seinen alten volksthümlichen Sitten, Gebräuchen und Institutionen getreu; auf das praktische Leben gewann die Verehrung des Alterthums wenig oder gar keinen Einfluß, und selbst das Theater ging, wie wir gesehen haben, seinen eigenthümlichen Bildungsgang, in den es die antikisirende Richtung nur wie ein einzelnes Motiv aufnahm.

Unmittelbar neben den Mythen des klassischen Alterthums standen daher im Geiste des Volks auch die tiefsinnigen Ahnungen und Anschauungen, die in den alten Sagen und Mährchen unserer nordischen Vorfahren niedergelegt sind. Das Geister-, Elfen- und Feenwesen, Zauberei und Hexerei, Astrologie und Alchymie, Nekromantik und alle die geheimen Künste und Wissenschaften des Mittelalters waren im Volksglauben noch lebendig, und nährten und füllten die Phantasie mit poetischen Bildern. Mit Mährchen und Wundergeschichten von Zauberern und Feen, Riesen und Zwergen, Geister- und Gespenstererscheinungen vertrieb man sich die Zeit der langen Winterabende. An einzelnen Tagen des Jahres veranlaßte der Glaube an Zeichen und Gesichte, Ahnungen und Prophezeihungen allerhand seltsame Ceremonien. In der Johannisnacht (**Mid-summer-Night**) z. B. sollten alle Zauberer und die ihnen unterthänigen Geister, im Kampf mit einander begriffen, umherschwärmen; gewisse Kräuter, in dieser Nacht zur rechten Stunde gepflückt, wunderbare Wirkungen thun ꝛc. Der Michaelistag brachte den alten Glauben an gute und böse Engel, die den Menschen durchs Leben führen (s. Shakspeare's Heinrich **IV. 2r** Thl. **I, 2. II, 4.** Antonius und Cleo-

patra II, 3. Macbeth —) in lebendige Erinnerung; andere besondere Eigenschaften wurden dem Marcus-, Valentins-, Allerheiligen- und andern Tagen beigelegt (Drake I, 316 f. II, 154. 302 f. 474 f.). — Shakspeare hat diese ehrwürdigen Reliquien des phantastischen Mittelalters, die unter dem abergläubischen Jacob I. auch bei den Vornehmen und Gebildeten wieder Leben und Ansehen gewinnen, in seiner tiefsinnigen Weise besonders zum Hamlet und Macbeth, zum Sturm und Sommernachtstraum (eigentlich: Johannisnachtstraum) benutzt und poetisch verklärt. —

Das Ritterthum, jene eigenthümliche poetische Blüthe am Lebensbaume des Mittelalters, bestand, wenn auch im Staate ohne Bedeutung und in vieler Beziehung ausgeartet, doch in seinen alten Grundsätzen der Liebe und der Ehre, in seinen poetischen Lebensformen, Sitten und Benehmen noch fort. Nicht nur bei einzelnen Gelegenheiten, wie noch unter Jacob I. zur Feier der Anwesenheit Christian's IV. von Dänemark, sondern fast alljährlich wurden Turniere und Wettkämpfe mancherlei Art gehalten *); — die Kleidung, obwohl außerordentlich wandelbar und oft geschmacklos übertrieben, doch stets glänzend, phantastisch, in den blendendsten Farben spielend, von Seide und Sammet mit Gold und Silber, Perlen und Edelsteinen geschmückt **), war in ihren allgemeinen Zügen noch immer die malerische Tracht des Mittelalters. Daher waren denn auch die Ritterromane und die alten Romanzen und Balladen sehr beliebt: die Sagen von König Arthur, von Haimon und Carl d. Gr., von Huon von Bordeaux, Amadis de Gaul, dem Ritter von der Sonne, den sieben Champions, von Palmerin de Oliva, Bevys von Hampton, Herrn Eglamour, Herrn Tryamoor, Lamwell, Fienbras, von Friar Rous, von Howleglas, Gargantua, Robin Hood ꝛc. ꝛc. (Drake I, 519 ff.), so wie die epischen Gedichte eines Bojardo, Ariosto, Tasso, erhielten und nährten den romantischen Sinn, der durch die muntern Erzählungen eines Boccaccio, Bandello und anderer Italienischer und Spanischer Novellisten ***) zu heiteren Spielen und Scherzen angeregt ward.

---

*) Bericht des französischen Gesandten Gr. Beaumont v. 12. Aug. 1606 bei Raumer, Briefe aus Paris II, 271 f. Mehr bei Drake I, 553. 555 f.

**) Näheres bei Drake II, 87—111).

***) Daß diese im Original und in Uebersetzungen viel gelesen und

In der freien, poetischen Laune, mit der man das ganze Leben behandelte, mischte man die Formen des Ritterthums mit den Bürgersitten und der höfischen Etiquette des neuen Zeitalters, den gläubigen Sinn und die phantastische Bildung des Mittelalters mit der modernen Aufklärung und Verstandesrichtung, und nahm es sich daher auch nicht übel, die Figuren der nordischen Sagen- und Mährchenwelt mit den Göttern und mythischen Gestalten des klassischen Alterthums gleichermaßen zu verschmelzen. Wie bei Shakspeare Ariel die Gestalt einer griechischen Seenymphe annimmt, Theseus und Hippolyta mit Oberon und Titania in Einem Stücke zusammenspielen, und Hekate den Zaubereien der Hexen im Macbeth vorsteht, so mischte sich bei den Festen in Kenilworth die **Lady of the Lake** (Seenixe) unter das Gefolge des Neptun und seiner klassischen Wassergötter. Die Personen jenes wie dieses Gebiets waren eben nur poetische Gebilde, die im Glauben und in der Phantasie des Volks gleiche Lebendigkeit und Wirklichkeit hatten. Noch waren sie von der prosaischen Kritik nicht secirt und zu todten Verstandesbegriffen abgeschwächt; wie sie ursprünglich aus der unmittelbaren Anschauung der Natur und den Empfindungen eines naturkräftigen Geistes hervorgegangen waren, so wurden sie damals noch in unmittelbarer Lebendigkeit vom Volke aufgenommen und bewahrt. Das Volk empfand und phantasirte noch selbst in und mit ihnen, wenn auch mehr im heitern poetischen Spiele, als mit dem religiösen Ernste, mit dem sie ursprünglich concipirt waren. Die ganze geistige Bildung wurde noch nicht im Sinne einer prosaischen philologischen Gelehrsamkeit wie ein orthopädisches Streckbette, sondern mehr wie ein schöner, bunter Schmuck behandelt, der den Geist ziert, belebt und erfrischt, ohne ihn zu drücken und seinen freien Schwung zu hemmen: — die ganze Bildung war mehr künstlerischer, poetischer, als wissenschaftlicher Natur.

In demselben phantastisch poetischen Sinne, in welchem die Großen und Vornehmen ihre festlichen Zusammenkünfte mit Gebilden der Kunst ausschmückten, beging das Volk seine althergekömmlichen Feste und Feiertage. Am Sylvesterabend (**New-Years**

---

allgemein bekannt waren, ergiebt sich schon aus den vielen dramatischen Bearbeitungen derselben. Auch viele Komödien und ein Paar Tragödien Shakspeare's sind bekanntlich aus diesen Quellen geschöpft. Drake **I, 451** f. **541** ff.

Eve) z. B. tauschten die Burschen und Mädchen ihre Kleider, und zogen, so vermummt, singend und tanzend im Dorfe umher. Der h. Dreikönigs-Abend (**Twelfth-Night**) wurde bei Hofe und vom Adel mit Aufführung glänzender Masken, vom Volke mit allerlei Kurzweil und Mummenschanz gefeiert. Vornehmlich aber war der Faschingsdienstag (**Shrovetides-Tuesday**) zu theatralischen Darstellungen aller Art bestimmt; Stadt und Land, Vornehm und Gering wollte an diesem Abend irgend ein Schaustück haben. Am ersten Mai wurden in Städten und Dörfern unter festlicher Procession und dem Klange der Musik hohe, mit Tüchern und Flaggen, Bändern und Kränzen verzierte Maibäume (**May-poles**) errichtet, um welche die Jugend ihre Tänze ausführte. Eine Maikönigin (**the Queen of the May**), aus den schönsten und sittlich-geachtetsten Mädchen erwählt, präsidirte dem Feste, und tanzte mit dem Narren, einem Pfeifer und vier bis fünf maurischen Tänzern, mit Schellen, Bändern, Schärpen 2c. aufgeschmückt, den s. g. **Morris-Dance**, eine Nachahmung des in Spanien gebräuchlichen **Morisco**; oder ihre Stelle nahm Robin Hood als Maikönig mit seiner Mariana (**Maid Marian**) als Königin ein, umgeben von einer lustigen Schaar phantastisch vermummter Männer, welche die übrigen, in Liedern und Sagen gefeierten Lieblingsfiguren des Volks: **Friar Tuck, Little John, the Dragon, the Hobby Horse** u. s. w. darstellten. Ein Armbrustschießen und Tanz beendeten den Tag. Ein Theil dieser Festlichkeiten, namentlich die beliebten Morristänze, unter der Leitung des **Lord of the Whitsun-Ale** (Pfingstbier), wurden zu Pfingsten wiederholt, verbunden mit dramatischen Spielen (**Whitsun-Plays**). Den nächsten Montag nach der Pfingstwoche trat das Fest der Schafschur ein, und wurde mit ähnlichen Lustbarkeiten begangen. Am Erntefeste war jeder Unterschied zwischen Herrn und Knecht, Frau und Magd aufgehoben; Alles mischte sich in ausgelassener Fröhlichkeit durcheinander, jeder that und ließ, was er wollte. Im Winter wurde wiederum der Martinstag (Schlachtfest und Weinlese), besonders aber Weihnachten mit Gesang und Tanz, Spielen und Mummereien 2c. gefeiert (Drake **I, 124—208**). Jede Jahreszeit hatte eins oder mehrere solcher Feste. Auch bei Kirchweihen, Jahrmärkten, Hochzeiten 2c. durften Tanz, Spiele und theatralische Vorstellungen nicht wohl fehlen (Drake ebd. **210** ff.) Dazwischen fielen außerdem allerlei extra-

ordinäre Volksbelustigungen. Allgemein beliebt z. B. war das Bärenhetzen, dessen Shakspeare in den lustigen Weibern von Windsor gedenkt, und wozu für London in Paris-Garten ein eignes, großes, rundes Gebäude eingerichtet war. Mehr noch als jetzt ergötzte man sich an Hahnen- und Hundegefechten, deren Shakspeare in demselben Stücke erwähnt. Wettrennen, Jagden, Vogelbeizen, Fischereien, allerlei gymnastische Kampfspiele, (**Games at Cotswold — Drake I, 252 ff.**), besonders festliche Schießen mit Bogen und Armbrust wurden häufig veranstaltet und stark besucht. Zigeuner, Fechter, Springer und Tänzer, Minstrells und Bänkelsänger durchzogen das Land, und producirten ihre Künste. Vor allen aber waren die wandernden Schauspielertruppen in Städten, Dörfern und Landsitzen gern gesehen, sie erschienen meist ungerufen, boten ihre Dienste an und pflegten auf mancherlei Art benutzt zu werden (Drake **I, 247. 556** f.); eine Sitte, die Shakspeare im Hamlet und in der Widerspenstigen Zähmung sich zu Nutze gemacht hat. **The merry old England** war noch in voller Blüthe.

Man sieht, der phantastische, poetische Sinn des Mittelalters ragte noch überall in eine Zeit hinein, die andererseits der Anfang war einer ganz entgegengesetzten Geistesrichtung. Shakspeare stand in der That auf der Gränzscheide zweier großen Zeitalter. Hier entließ ihn mit dem letzten heißen Abschiedskusse die ganze Größe und Herrlichkeit des Mittelalters, die kühne Hoheit und herbe Energie des vielgegliederten Feudalstaates, die verwegene Macht und Pracht der Kirche, das sinn- und phantasiereiche Ritter- und Mönchsthum, die Selbstgenügsamkeit des arbeitsamen, friedlichen und doch so kräftigen und gediegenen Bürgerstandes, der Reichthum einer hochgebildeten, tiefsinnigen, Himmel und Erde vermählenden Kunst. Dort empfing ihn die Zukunft, die blendende Macht der alles concentrirenden absoluten Monarchie, die geistige Kraft und Tiefe der neuen Kirche und die Begeisterung des neubelebten Glaubens, die verfeinerte Bildung des galanten, luxuriösen, höfisch gewordenen Adels, die höhere Bedeutung des frei aufstrebenden Bürgerstandes, vor Allem aber die Macht der Wissenschaft, die unwiderstehliche Gewalt einer neuen Geistesrichtung, an deren Spitze der grübelnde philosophische Gedanke stand. Mit dem einen Fuße stand er auf dem Boden einer Vergangenheit, in welcher Alles, eingeschlossen

in verschiedene Kreise, abgerundet zu selbstständigen Körpern, eine bestimmte, objektive Gestaltung gewonnen hatte, in welcher Geist und Leben in festen, prägnanten Formen ganz und gar gegenständlich herausgetreten waren, und in welcher daher die Objektivität des Geistes, die Autorität des Bestehenden, Alles beherrschte. Mit dem andern Fuße berührte er das Gebiet einer Zukunft, in welcher der menschliche Geist, erschreckt über den strengen Formalismus, über die geistlose Aeußerlichkeit, den Unglauben und die Sittenlosigkeit, wozu jene einseitig festgehaltene Richtung geführt hatte, empört gegen die Knechtschaft, in die er selbst gerathen, anfing, die Berechtigung des objektiv Bestehenden zu untersuchen, damit sich selbst über das Bestehende zu stellen, das göttliche Privilegium seiner freien Selbstbestimmung und selbsteignen Erkenntniß, die unverjährbare Befugniß der Prüfung, die Macht der Reflexion und Kritik*) geltend zu machen, — d. h. in welcher die Subjektivität des Geistes zu regieren begann. Das allmälige Zerfallen jener und die beginnende Herrschaft dieser Richtung war die nothwendige Wirkung der Reformation, weil es die nothwendige Ursache derselben war. Mit der Reformation aber, d. h. nachdem die katholische Kirche, die Basis der ganzen mittelalterlichen Existenz, zerfallen war, — da mußte auch das ganze Gebäude nachstürzen. Das Mittelalter ging zu Ende, die neuere Zeit brach an. Beide aber, jenes in seinem Ausgange, diese in ihrem Anfange, waren in der Gegenwart des Shakspeareschen Zeitalters in der That gleich lebendig. Daß sie es auch in Shakspeare's Poesie sind, daß in seiner poetischen Weltanschauung die feste, gebundene, inhaltschwere Objektivität des mittelalterlichen, wie die bewegliche, freie, in allen Formen und Farben spielende Subjektivität des neueren Geistes zusammengefaßt und zu organischer ideeller Einheit verschmolzen erscheinen, soll in den folgenden Abschnitten näher gezeigt werden**).

---

*) Wie scharf die Kritik in Shakspeare's Zeitalter bereits geübt wurde, und alles angriff, zeigt Drake I, 456 an mehreren schlagenden Beweisen.

**) Die zunächst folgende Biographie des Dichters ist, wo nicht besondere Quellen angeführt werden, auf J. P. Collier's: Life of William Shakspeare (in dessen Ausgabe von Shakspeare's Werken Bd. I, S. LIX—CCLXVI), d. h. auf die von ihm urkundlich nachgewiesenen Thatsachen gegründet.

William Shakspeare wurde geboren zu Stratford-upon-Avon (am kleinen Flusse Avon) in Warwikshire am 23ten April*) des Jahres 1564. Eine Familie dieses Namens, der bald Sharper, Shakspere, bald Shakspeare, Shakespeare geschrieben ward — der Dichter selbst unterzeichnete sich (wenigstens in seinem Testamente) Shakspeare — meist wohlhabende Handwerker und Landwirthe, war nicht nur im 16ten Jahrhundert, sondern schon zur Zeit Heinrichs VI. über die waldigen Gegenden der Grafschaft ziemlich weit verbreitet. Von den Aesten und Zweigen derselben ist indeß nur des Dichters Vater John Shakspeare näher bekannt, zuerst Handschuhmacher, nachmals wie es scheint Wollhändler**) zu Stratford, in der Blüthe seines Lebens ein angesehener und wohlhäbiger Mann, 1556 und nachmals 1557 Einer der Geschwornen des Lehngerichts, 1558 — 59 Constabel, 1561 — 1563 Kämmerer, 1565 Alderman, 1568 — 69 Oberamtmann und damit der höchste Würdenträger der Stadt, 1571 endlich zum geschwornen Ober-Alderman genannt. Ob ihm als Bailiff von Stratford 1568 bereits ein Wappen verliehen worden oder nicht, ist eine ziemlich gleichgültige Frage; wahrscheinlich jedoch geschah es nicht. Er besaß seit 1556 zwei kleine Häuser nebst ökonomischem Zubehör, und sein Vermögen scheint sich gemehrt zu haben, da er 1570 in Besitz von einem beträchtlichen Stück Feldes kam oder bereits war. 1574 kaufte er noch zwei kleine Frei-Häuser mit Hof und Garten in der Henley-Straße für die Summe von 40 L'. Später jedoch (seit 1576 etwa) geriethen seine Vermögensumstände allmälig in Verfall: er verpfändete 1578 ein von seiner Frau eingebrachtes Gütchen; in demselben Jahre zahlte er von der Summe von 6 S. 8 P., die jeder Alderman zur Ausrüstung einiger Kriegsleute zu entrichten hatte, nur die Hälfte; selbst die wöchentliche Armensteuer von 4 P. wurde ihm erlassen; einem Bäcker schuldete er 5 L', und 1579 verkaufte er für die geringe Summe von 4 L' einen Antheil seiner Frau an zwei Vorwerken in Snitterfield; kurz Alles

*) Nach dem Kirchenbuche der Stadt ist er am 26ten April getauft worden; daß er am 23ten geboren sei, hat nur hohe Wahrscheinlichkeit.

**) Ich sehe nicht ein, warum an dieser Angabe Rowe's, die er oder Betterton gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts als Tradition zu Stratford vorfand (S. The Life of Shakespear in Shakespear's Works edited by Rowe. Lond. 1709), zu zweifeln sein soll.

deutet darauf hin, daß er um diese Zeit in großer Geldverlegenheit gewesen sein muß, obwohl er noch 1590 (S. **Historical Register 1845**) im Besitz der beiden Grundstücke in der Henley-Straße war. Auch vermochte er sich, wie es scheint, nicht wieder emporzuhelfen; wenigstens erwähnt er noch 1597 in einer Klagschrift gegen John Lambert, der jenes verpfändete Gütchen seiner Frau nicht wieder herausgeben wollte, seines geringen Vermögens und seiner wenigen Freunde. Sein Weib war Mary, die jüngste Tochter Robert Ardens, aus einer alten in den Zeiten Heinrichs **VII.** angesehenen Familie zu Wilmecote in Warwickshire*). Sie hatte ihm acht Kinder geboren, von denen jedoch einige in früher Jugend starben, und außer unserm William nur eine jüngere Schwester, Joane, verheirathet mit William Hart, Hutmacher zu Stratford, Nachkommen hinterließ. (Zu ihnen gehörte der Fleischer Thomas Hart, der noch 1794 eines der beiden Häuser zu Stratford besaß). Der Vater erlebte noch des Sohnes Glanzperiode; er starb erst im Jahre 1601, die Mutter sieben Jahre später im Herbst 1608.

Shakspeare's Jugendgeschichte ist ganz unbekannt. Nur so viel scheint gewiß, daß er bei seines Vaters schlechten Vermögensumständen, wenigstens von seinem zehnten Jahre ab, keine ausgezeichnete Erziehung erhalten konnte; auch ist es ausgemacht, daß sein Vater wie seine Mutter selber nicht schreiben konnten. In der grammatischen Freischule von Stratford, die er bis zum eilften oder zwölften Jahre besucht haben mag, lernte er vermuthlich das wenige Latein, das er nach seines Freundes Ben Jonson Angabe verstand. Die Sage will, daß er von seinem Vater sobald als möglich der Schule entrissen und zur Hülfe beim Wollhandel oder gar beim Fleischerhandwerk, das John Shakespeare auch betrieben haben soll, angestellt worden, später aber als Schulmeister fungirt habe. Beides ist zwar unverbürgt, das letztere indeß, wofür Aubrey seinen Gewährsmann, einen Mr. Beeston, (einen in der Theaterwelt bei Lebzeiten Shakspeare's bekannten Namen) angiebt, nicht ohne Wahrscheinlichkeit.

James Boaden (**On the Sonnets of Sh. etc. Lond.**

---

*) Die Vermuthung Halliwell's (**On the Character of Sir John Fallstaff etc.**), daß Shakspeare's Mutter in einem zweideutigen Rufe gestanden, beruht auf einem Mißverständnisse, wie Knight (**Pictorial-Edition of S.**) nachgewiesen hat.

1837. p. 8 f.) und neuerdings N. J. Halpin (Oberon's Vision in the Midsummer-Night's Dream etc. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1843. p. 32 f.) suchen die alte Vermuthung des Bischofs Percy näher zu begründen, daß der junge Shakspeare den berühmten Festlichkeiten, womit Lord Leicester den Aufenthalt der Königin in Kenilworth verherrlichte, beigewohnt und vielleicht eine seinem Alter entsprechende Rolle in den theatralischen Darstellungen gespielt haben dürfte. Das Fest fiel in das Jahr 1575; Kenilworth war nur vierzehn englische (drei deutsche) Meilen von Stratford entfernt; und daß ein Knabe wie Shakspeare große Lust hinüber zu wandern bezeigt haben mag, läßt sich annehmen. Obwohl daher die unzweifelhaften Anspielungen, welche im Sommernachtstraum (Act II Sc. 1: My gentle Puck, com hither ff.) auf einzelne Figuren und Scenen des Festes sich finden, worauf Boaden sich vornehmlich beruft, nichts beweisen, da sie aus gedruckten und ungedruckten Schilderungen von Augenzeugen geflossen sein können; obwohl die Berechtigung der Familie Shakspeare, zu Folge ihres Ranges an dem Feste Theil zu nehmen, — worauf besonders Halpin sich stützt, — eben so wenig bewiesen als beweisend ist, so ist das Faktum doch keines Falls unwahrscheinlich. Daß es wohlthuend und belebend auf die jugendliche Phantasie und den poetischen Geist Shakspeare's eingewirkt haben müßte, und vielleicht ein Hauptmotiv für seine geistige Entwickelung und seinen Entschluß, nach London an's Theater zu gehen, geworden sein könnte, ließe sich mit ziemlicher Sicherheit annehmen.

Im neunzehnten Jahre bereits verheirathete sich Shakspeare mit Anna, der Tochter Richard Hathaway's, eines wohlhabenden Meiers in der Nähe von Stratford. Daß dieß 1582 geschehen sei, ergiebt sich nicht nur aus dem Geburtsjahre seines ältesten Kindes, einer Tochter Namens Susanne, die nach dem Stratforder Kirchenbuche am 26ten Mai 1583 getauft war, sondern nach einem neuerdings aufgefundenen Dokumente steht es urkundlich fest, daß die Heirath zu Ende Novembers oder Anfang Decembers 1582 vollzogen worden. Aus dieser Ehe gingen außer der genannten Tochter nur noch zwei Kinder hervor, Zwillinge, ein Sohn und eine Tochter, die im Februar 1585 auf die Namen Hanmet und Judith getauft wurden. — Was ihn zu einer so frühzeitigen Verheirathung mit einem sieben bis acht Jahre älteren Mädchen bewogen haben mag, ist nicht bekannt. Bedenkt

man aber, daß nach jenem Documente die Erlaubniß zu einmaligem Aufgebote von dem Bischof von Worcester gefordert und ertheilt, und daß Shakspeare's älteste Tochter bereits 6 Monate nach der Hochzeit geboren ward, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der nächste Grund ein jugendlicher Fehltritt war, der verborgen und wieder gut gemacht werden mußte. Wahrscheinlich gehörte auch die Ehe nicht zu den glücklichen; das ergiebt sich theils aus der späterhin fortdauernden Trennung Shakspeare's von seiner Familie, theils aus der Art, wie er seiner Frau in seinem Testamente gedenkt*), theils aus mehreren Stellen seiner Stücke, in denen er mit auffallender Ausdrücklichkeit vor der Verheirathung mit einer Frau, die älter als der Mann, warnt (z. B. Was Ihr wollt A. II, Sc. 4). Lag ihr daher keine Unbesonnenheit zum Grunde, so ist die Heirath selbst als eine solche zu bezeichnen. Ch. A. Brown (**Shakespeare's autobiographical Poems etc. Lond. 1838. p. 14** f.) nimmt die Vermuthung Marlowe's wieder auf, und sucht durch Anführung vieler Stellen aus Shakspeare's ältesten Werken näher nachzuweisen, daß er — wahrscheinlich in Folge dieser frühen Verheirathung — in Dienst bei Einem der sieben Advokaten von Stratford getreten sei: sonst könne er in so jungen Jahren bereits unmöglich eine so ausgebreitete und exakte Kenntniß des Rechts und Gerichtswesens gehabt haben. Auch Collier tritt dieser Hypothese bei. Liegt ihr Wahrheit zum Grunde, so war dieser Schritt sicherlich nur ein verzweifelter Versuch, sich und seiner Familie die nöthigen Unterhaltsmittel zu verschaffen.

Ueberhaupt scheint die Fülle seiner Phantasie, ein unbestimmtes Sehnen und Drängen, ein unruhiges Schwanken der geistigen Thätigkeit, was so häufig den jugendlichen Dichter charakterisirt, Shakspearen zu allerlei Unordnungen und Ausschweifungen verleitet zu haben. Wer kennt nicht aus eigner oder fremder Erfahrung die quälende Unbehaglichkeit eines beständigen

---

*) Es ist zwar von Knight (in einer Nachschrift zu: Was Ihr wollt in seiner **Pictoral Edition of S. W.**) geltend gemacht worden, daß, da Ss. spätere Besitzungen Freihöfe waren, seine Frau nach den Englischen Gesetzen von selbst auch ohne letztwillige Verfügung ein Anrecht auf ein bestimmtes Witthum hatte, daß also nur dasjenige, was ihr noch außerdem als Legat vermacht werden sollte, im Testament erwähnt zu werden brauchte. Dennoch ist die Art, wie ihrer gedacht wird, etwas kühl und trocken.

Kampfes zwischen den unabweislichen Forderungen eines aufstrebenden, entschieden berufenen Geistes und den äußern Ansprüchen niederdrückender, unangemessener und feindseliger Verhältnisse? Wer wollte daher den ersten Stein gegen ihn aufheben, wenn es auch wahr wäre, daß einige ausschweifende junge Leute, mit denen er Umgang hatte, ihn öfters zu Wilddiebereien verführt hätten. Das bestohlene Gehege soll einem Landedelmanne, Sir Thomas Lucy von Charlecote bei Stratford angehört haben. Shakspeare wurde entdeckt, und rächte sich für die über ihn verhängte Strafe oder Zurechtweisung durch Anheftung eines Spottgedichts an das Thor des Lucyschen Parks*). Eine Stanze daraus ist von der Tradition vor dem Untergang gerettet worden, und würde das älteste Ueberbleibsel Shakspearescher Poesie sein. Es zeichnet sich indeß mehr durch Grobheit und Aristophanische Schimpfreden, als durch Witz und poetischen Gehalt aus, nennt z. B. den Gegner, der Friedensrichter und Parlamentsmitglied war, zu Hause eine Vogelscheuche und in London einen Esel, spielt mit der Assonanz zwischen Lucy und lousy (lausig) u. s. w. Dadurch fand sich der ehrenwerthe Sir Thomas natürlich höchlich beleidigt, vielleicht mehr als durch den Wilddiebstahl (ein Vergehen, das, damaliger Zeit sehr gewöhnlich, mehr für einen schlechten Spaß, als für ein Verbrechen galt), und soll es durch seine Verfolgungen dahin gebracht haben, daß der Dichter seine Heimath, sein Geschäft und seine Familie verließ und nach London ging. — So wäre Shakspeare aus den drückenden und hemmenden Lebensverhältnissen, in die er zum Theil durch eigene Schuld versetzt war, durch eine neue Unbesonnenheit befreit worden. In Stratford wäre vielleicht sein Dichtergenie, wie Pegasus am Pfluge, verkrüppelt. In London blühte es auf. Läßt sich nicht zuweilen selbst in den Fehltritten der Menschen und deren Folgen der leitende Finger Gottes erkennen?

*) Malone bestreitet diese von Rowe und Oldys zwar nur traditionell, aber aus verschiedenen und doch übereinstimmenden Quellen berichtete Thatsache, aus unzureichenden Gründen, wie Skottowe und Collier zeigen. — Daß übrigens Shakspeare's Rachsucht bei jenem Pasquill sich nicht beruhigt, sondern ihm der Friedensrichter Lucy noch viele Jahre später zu seinem Friedensrichter Schaal in den lustigen Weibern gesessen habe, ist eine bloße Hypothese, gestützt auf einige, möglicherweise anzügliche Ausdrücke Shakspeare's, die mir mit dessen mildem, versöhnlichem Charakter nicht verträglich scheint.

Es bedarf indeß keiner zwingenden äußern Ursache, um jenes Faktum zu motiviren. Wenn man bedenkt, wie schreiend das Mißverhältniß zwischen Shakspeare's äußerer Lage und seinem Geiste und Berufe war, wenn man weiß, was Marlowe nachgewiesen, daß selbst das kleine Stratford in den 18 Jahren von 1569 — 1587 nicht weniger als 24 Mal von Schauspielertruppen, welche der Stadt-Rath bezahlte, besucht wurde, wie allgemein also der Sinn und die Lust an der dramatischen Kunst war und wie mächtig dadurch Shakspeare's Seele ergriffen, seine Sehnsucht und Liebe dafür angeregt werden mußte; so wird man seine Flucht nach London eben so natürlich finden, als etwa Schiller's Entweichung aus Karlsruhe nach Mannheim.

Welches das Jahr der Ankunft Shakspeare's in London gewesen, wann also die neue Aera für die Geschichte der Englischen Poesie begonnen, läßt sich nicht mit Gewißheit angeben. Sie muß indeß zwischen die Jahre 1585 und 1589 gefallen sein. Denn die Geburt der Zwillinge in jenem Jahre macht es wenigstens höchst wahrscheinlich, daß um diese Zeit Shakspeare noch in Stratford gewesen. Vom November 1589 aber datirt sich ein noch vorhandenes Schreiben der Schauspieler des Lord Chamberlain, eine protestirende Supplik an den Geheimenrath der Königin mit Bezug auf unziemliche Aeußerungen über Staats- und Religionsangelegenheiten, um deretwillen gegen ein Paar andre Truppen eingeschritten worden, (bei **Collier New facts etc. p. 11. Hist. I, 271 ff. Life of Sh. p. CVIII.**), in welchem Shakspeare bereits unter 16 Mitgliedern als der zwölfte **Sharer** aufgeführt wird *). Die Schauspieler nämlich wurden zu damaliger Zeit in Miethlinge und s. g. Theilhaber (**Sharer**) unterschieden: erstere wurden von letzteren in Dienst genommen, und gewöhnlich im ersten Jahre mit 5, im zweiten mit 6 Sch. 8 P. wöchentlich bezahlt; die Sharer dagegen hatten einen gewissen Antheil an der Einnahme, welche im Ganzen durchschnittlich 9 — 10 Pfd., in außeror-

*) Wenn Gr. Baudissin: Ben Jonson und seine Schule I, S. XXXIV. bemerkt: Collier wolle in den Manuscripten von Bridgewater gefunden haben, daß Shakspeare bereits 7 Jahre früher Sharer gewesen, diese Angabe indeß sehr unwahrscheinlich sei; — so kann die ganze Bemerkung wohl nur auf einem Mißverständnisse beruhen (vielleicht von Collier's Worten: New facts p. 10). In der That sagt dieß Collier nirgends.

dentlichen Fällen 20 Pfd. für jede Vorstellung zu betragen pflegte. Sie also bildeten den stehenden Kern der Truppe, die Entrepreneurs, und bestanden daher nur aus den älteren oder ausgezeichneteren Künstlern. Aus jener Thatsache läßt sich daher mit großer Sicherheit schließen, daß Shakspeare etwa 1586 schon als Schauspieler aufgetreten sein muß. In demselben Jahre wurde sein Vater seiner Würde als Ober-Alderman in Stratford entsetzt, weil er, wie das Dekret sagt, die Sitzungen seit 1579 nicht besucht hatte. Vielleicht stand diese Thatsache in Zusammenhang mit des Sohnes Uebersiedelung nach London: sie zeigt wenigstens daß es mit dem Ansehen und der Stellung seines Vaters noch immer bergab ging. Dem sei indeß wie ihm wolle, — so viel ist klar: je später man seine Ankunft in London setzt, desto mehr wird man genöthigt, anzunehmen, daß der sonst mittellose junge Mann, ohne Freunde und Protection *), der in der ersten Zeit wahrscheinlich mit Hunger und Noth zu ringen hatte **), sich bald als Schauspieler oder Dichter hervorgethan haben müsse.

In der That stand die Annahme der älteren Englischen Kritiker, daß Shakspeare nur ein schlechter oder sehr mittelmäßiger Schauspieler gewesen sei, früher auf sehr schwachen Füßen, wie schon Schlegel gezeigt hat. Da in den Theateranzeigen

*) Die damals berühmten Schauspieler Thomas Greene und J. Burbage waren zwar seine Landsleute, Greene auch bis 1589 Mitglied der Truppe des Lord Chamberlain, in die S. eintrat; ob und wie weit ihm aber deren Bekanntschaft genützt habe, läßt sich gar nicht sagen. Sie mögen ihn veranlaßt haben, nach London zu kommen, sie mögen ihm die Wege gezeigt, vielleicht auch gebahnt haben; fortschaffen ohne eignes Talent konnten sie ihn höchst wahrscheinlich nicht, noch weniger ein dritter Landsmann von ihm, der Schauspieler Drayton, der selbst noch Anfänger war. Daß Jam. Burbage und sein Sohn Richard aus Warwikshire in der Nähe von Stratford stammten, ist neuerdings erwiesen worden durch die Urkunde bei Collier: New facts p. 32 f.

**) Die Sage, die wiederzuerzählen nicht einmal Rowe für gut fand, daß Shakspeare anfänglich am Schauspielhause Pferde gehalten habe, ist natürlich ein nichtiges Mährchen, entstanden wie die spätern griechischen Sagen von der Bettelarmuth Homers. Die Sage übertreibt und erfindet indeß meist sehr poetisch. Ist es nicht ein tief-poetisches Bild, den großen Shakspeare und den ewigen Homer, die Fürsten der Geisterwelt, als Pferdejungen und bettelnde Landstreicher vorzustellen? — Daß Shakspeare indeß arm nach London kam, ist sicher: Collier, New. facts p. 30. Hist. I, 332.

zwar die Namen der mitwirkenden Schauspieler, nicht aber deren Rollen angegeben wurden, so weiß man nur, daß Shakspeare im Hamlet den Geist, in Wie es Euch gefällt den Adam gespielt hat. Aus diesen anscheinend unbedeutenden Rollen schloß man, daß auch Shakspeare's Schauspielertalent unbedeutend gewesen sei. Allein der Schluß ist offenbar sehr voreilig. Einmal weil die Rolle des Geistes im Hamlet in der That von der Art ist, daß wenn sie schlecht gegeben wird, das ganze auf die furchtbare, unwiderstehliche Wahrheit der Erscheinung basirte Stück über den Haufen fällt, dann aber, weil ja gar nicht feststeht, ob nicht Shakspeare in andern Stücken größere und schwierigere Rollen gehabt habe. Eher hätte sich der psychologische Grund geltend machen lassen, daß ein großer Dichter seinem innersten Geiste und Wesen nach schwerlich zu einem großen Schauspieler sich eignen dürfte. Denn das Dichtergenie setzt so viel Hoheit, Tiefe und Bestimmtheit des Geistes, eine so feste Gediegenheit und Eigenthümlichkeit des Charakters voraus, daß damit die leichte Beweglichkeit des Sinnes und der ganzen Individualität, die der Schauspieler besitzen muß, um die verschiedensten Charaktere mit gleicher Wahrheit darzustellen, unvereinbar scheinen könnte. Sophokles wenigstens war kein ausgezeichneter Schauspieler, und wie schlecht Schiller spielte und recitirte, zeigen die Aufführungen in der Karlsschule und jene Vorlesung des Fiesko, die er zu Mannheim hielt und wonach jeder das Stück für ein ganz elendes Machwerk nahm. Natürlich aber könnte ein solcher Grund nur eine schwache Präsumtion abgeben. Er wird indeß verstärkt durch ein neuerdings aufgefundenes urkundliches Schreiben, in welchem Rich. Burbage, Shakspeare's Freund und Kunstgenosse, mit allem Lobe eines großen Künstlers überhäuft, Shakspeare selbst dagegen nur **an actor of good account in the companie** genannt wird; d. h. er war kein ausgezeichneter, aber auch kein schlechter Schauspieler, nicht ohne reichliches Talent, aber ohne Genie. Das Schreiben rührt ohne Zweifel vom Grafen Southampton her, einem Freunde Shakspeare's und einem so vollgültigen Kunstrichter, daß gegen sein Urtheil alle übrigen noch vorhandenen Zeugnisse der Erwähnung nicht werth erscheinen *).

*) Man findet diese sich selbst widersprechenden Zeugnisse oder vielmehr Urtheile bei Drake **I. 421** f.

Je tiefer man Shakspeare's Schauspielertalent herabsetzt, desto höher muß man den Zeitpunkt hinaufrücken, in welchem er als Dichter die Augen auf sich zu ziehen begann. Leider läßt sich aus den schon im ersten Abschnitt angeführten Gründen nicht mit historischer Gewißheit angeben, wann und mit welchen Arbeiten er zuerst hervorgetreten sei. Um 1592, das ist sicher, war er bereits in der Gunst des Publikums so hoch gestiegen, daß Rob. Greene (in seinem **Groatsworth of Wit etc.**) seine Genossen, Marlowe, Lodge und Peele warnt, sie möchten nicht allzusehr auf den Beifall des Publikums sich verlassen: «denn da ist eine eben aufgekommene Krähe, geschmückt mit unsern Federn, die mit ihrem «Tigerherzen gehüllt in eines Schauspielers Haut», so gut als der beste von Euch einen Blankvers aufschwellen zu können wähnt, ein vollkommener Johannes-Factotum, der nach seiner Meinung der einzige Scenen-Erschütterer (**the only Shake-scene**) im Lande ist». Daß diese Stelle auf S. zielt, kann durchaus keinem Zweifel unterliegen, da er durch die Worte «**the only Shake-scene** so gut wie bei Namen genannt ist, auch außerdem jenes Gleichniß vom Tigerherzen ein Citat aus Heinrich **VI** (3r Thl.) enthält. Zweifelhafter ist es, ob Spenser (in den **Tears of the Muses 1591**) mit seiner Klage, daß derjenige Mann, «den Natur selbst gemacht habe, um ihrer zu spotten und Wahrheit nachzuahmen, unser liebenswürdiger Willy und mit ihm alle Lust und Heiterkeit gestorben sei, es vorziehend in müssiger Zelle zu sitzen, statt beständiger Hudelei sich auszusetzen», den großen William meine. Indessen passen diese Verse so wenig auf irgend einen andern Dichter der Zeit, daß man nothwendig an S. denken muß. Sein ältestes, unzweifelhaft ächtes Drama ist Titus Andronicus, das nach einer Aeußerung Ben Jonsons in seinem **1614** erschienenen **Bartholomew-fair** damals bereits **25** bis **30** Jahre alt war. Es mag also — dafür stimmen auch alle inneren Gründe, Charakter, Sprache, Composition ꝛc. — um **1588** zuerst auf die Bühne gekommen sein. Allein nach Schlegels, Tiecks, u. A. Meinung, der ich mit voller Ueberzeugung beitrete, gehören ihm außerdem von den bezweifelten Stücken der Perikles unstreitig, einige andere wahrscheinlich wenigstens zum Theil an, und dürften älter als jenes sein. Demnach müßte er sicherlich schon **1587**, wahrscheinlich schon **86** für die Bühne ge-

schrieben haben. Daß er sich in den ersten Jahren mit Verbesserung und Umarbeitung älterer fremder Stücke abgegeben, ist an sich wahrscheinlich und giebt R. Greene ziemlich deutlich zu verstehen. Ohne Zweifel waren aber um 1591 außer dem Perikles und Titus Andronikus, auch bereits Heinrich VI, die Komödie der Irrungen, Liebes Leid und Lust, und die beiden Edelleute von Verona auf der Bühne. *) Niemand wird leugnen, daß die letzten beiden Lustspiele so wie die komischen Partien im Perikles ohne Frage schon um Vieles höher stehen, als Alles, was bis dahin im Gebiete der Komödie erschienen. Dann kann es aber auch nicht Wunder nehmen, daß ihn Spenser bereits für den ersten Komiker seiner Zeit erklärt. — Da indeß hier Alles von einer sorgfältigen Kritik der genannten und anderer angeblich unächter Stücke Shakspeare's abhängt, so muß ich mir die letzte Entscheidung der Frage nach seinen frühsten dramatischen Arbeiten auf den unten folgenden Abschnitt: «Ueber einige Dramen Shakspeare's von zweifelhafter Aechtheit» versparen.

Shakspeare scheint fortwährend der Truppe des Lord Chamberlain treu geblieben zu sein. In einer abschriftlich noch vorhandenen Petition derselben an den Geheimen Rath der Königin, vom Jahre 1596, welche um die Erlaubniß zur Instandsetzung ihres baufälligen Theaters von Blackfriars ansucht und gegen die durch einige Einwohner des Precinkts verlangte Schlie-

---

*) Collier ist mit den meisten Englischen Kritikern und Literar-Historikern der Meinung, daß S. mit Verbesserung und Bearbeitung fremder Werke angefangen habe. Der scharfsinnige Tomlins (A brief view of the English Drama. Lond. 1840 p. 31) macht dagegen geltend, daß diese Art von Thätigkeit sich nur für einen älteren, geübten Dichter eigne, und daß daher S. in jugendlicher Kühnheit sogleich mit eignen größeren Werken aufgetreten sein dürfte. Es wäre wohl möglich, das Titus Andronikus, in der ersten begeisterten Anregung durch Marlowe's Stücke (die auf einen jungen unerfahrenen Dichtergeist einen mächtigen Eindruck gemacht haben müssen) geschrieben, sein ältestes dramatisches Werk wäre. — Jedenfalls ist anzunehmen, daß er nicht so ganz unvorbereitet nach London kam, sondern vielmehr schon in Stratford in allerlei Dichtwerken sich versucht hatte. Namentlich dürfte jenes anmuthige episch-idyllische Gedicht, Venus und Adonis, das er 1593 drucken ließ und dem Grafen Southampton widmete, bereits in Stratford entstanden sein, wie der geistreiche Brown (a. O. S. 87.) näher darzuthun sucht. Dafür stimmt nicht nur der ganze Charakter der Dichtung, sondern auch S.'s eignes Wort, wenn er dieselbe in der Dedication „the first heir of his invention" nennt. —

fung deſſelben remonſtrirt, iſt Shakſpeare wiederum unter den Hauptmitgliedern der Geſellſchaft, die ſich zugleich die «Eigenthümer» des Gebäudes nennen, aufgeführt und nimmt hier bereits den fünften Platz ein. Und noch im Jahre 1603 wird Shakſpeare in dem ſchon erwähnten Patente, das Jacob I. den Mitgliedern derſelben ertheilte, als er ſie zu **Servants of the King** ernannte, neben Lor. Fletcher, Richard Burbage, Philipps, Heminge, Condell u. A. als zweiter Theilhaber aufgeführt.

Die Geſellſchaft des Lord Chamberlain war unſtreitig ſtets eine der beſten und angeſehenſten. Vor 1594 mag ſie außer in Blackfriars vornehmlich im Curtain, der wie erwähnt, ebenfalls ſchon um 1575 erbaut ward, und in dem Theater von Newington (um 1580 entſtanden) geſpielt haben. Auf einem von dieſen Theatern kamen daher wahrſcheinlich Shakſpeare's ältere Stücke zur Aufführung. Von 1594 — 96 ſtand ſie unter der Leitung von Philipp Henslowe, einem begüterten Manne, Londoner Bürger, Pfänderverleiher und Theater-Unternehmer *). Um 1596 löſte ſich indeß, wie es ſcheint, dieſe Verbindung auf, vielleicht in Folge der Vollendung des Baues des Globus, der, wie ſchon bemerkt, zu Ende 1593 oder Anfangs 1594 von der Truppe des Lord Chamberlain, Rich. Burbage an der Spitze, auf eigne Rechnung begonnen worden. Seitdem gab ſie regelmäßig abwechſelnd zur Sommerszeit hier, des Winters in Blackfriars (1596 ebenfalls von ihr renovirt) ihre Vorſtellungen. In Southwark, wo der Globus ſtand, war um dieſe Zeit auch Shakſpeare's Wohnung. In einem von dieſen beiden Theatern ſind daher unſtreitig Shakſpeare's größte und beſte Dramen, die er auf der Höhe ſeines Lebens und Ruhmes dichtete, aufgeführt worden. Denn obwohl er um 1603, oder doch einige Jahre darauf, die Schauſpielerei ganz aufgegeben zu haben ſcheint, — wenigſtens wird in B. Jonſons Sejanus, der in jenem Jahre erſchien, ſein Name zum letzten Male unter den Mitſpielenden genannt **), — ſo überließ er doch unſtreitig auch die meiſten

---

*) Von dieſem Henslowe rührt das Tage- oder Rechnungsbuch her, deſſen wir ſchon öfter gedacht haben, und das die **Sh. S.** vor kurzem hat drucken laſſen.

) In dem erwähnten Schreiben Southampton's heißt es von Shakſpeare: **till of late an actor etc. Iſt das Schreiben wirklich vom Jahre

seiner später verfaßten Stücke derjenigen Bühne, auf der er selbst gespielt hatte, deren **Sharer** (Aktionair) er blieb, und deren einzelne Mitglieder, wie R. Burbage, Heminge, Condell u. A. seine persönlichen Freunde waren. Nach einem handschriftlich erhaltenen Epitaph auf Burbage († 1619) spielte letzterer fast alle Heldenrollen in S.'s Tragödien und Historien, den Hamlet, Romeo, Prinzen Heinrich, Heinrich **V**, Richard **III**, Macbeth, Brutus, Coriolan, Shylock, Lear, Perikles und Othello. Mit der Truppe, an deren Spitze er stand, konnte allenfalls nur die Truppe des Lord Admirals, nachmals im Dienst des Prinzen Heinrich von Wales, die seit **1594** unter Leitung Henslow's und seines Schwiegersohns, des ausgezeichneten Schauspielers Alleyn, stand, wetteifern. Sie hatte früher die Rose, später die Fortuna inne (**1599** von ihr erbaut und **1600** in Besitz genommen); und ihr zur Seite stand die Gesellschaft des Grafen Worcester, welche von der Königin Anna das Prädicat **the Queens Servants** erhielt und im **Red-Bull** (**1597** erbaut) spielte. Für sie schrieb Heywood, der Verfasser und resp. Mitarbeiter von nicht weniger als **220** dramatischen Dichtungen, seine beliebten populären Stücke.

Diese drei Theater behaupteten, wie Tieck bemerkt, wenn auch nicht denselben Rang, doch im Allgemeinen dasselbe Gebiet und dieselbe Richtung der dramatischen Kunst. Alle drei hielten sich an die alte volksthümliche Gestalt derselben. Nur waren die Fortuna und der **Red-Bull** noch mehr Volkstheater, im engeren Sinne populärer, als der Globus. Sie conservirten sich wohl großentheils die älteren bei ihrem Publikum besonders beliebten Stücke (von Peele, Greene, Marlowe u. A.), und tischten sie von Zeit zu Zeit wieder auf; zugleich aber arbeiteten für sie eine Menge berühmter und unberühmter Dichter, welche oft zu zweien oder dreien irgend einen durch seine Beziehungen auf die kleinen und großen Ereignisse des Tages interessanten oder sonst wie anziehenden Stoff aufrafften, und daraus, je nachdem es traf, eine Komödie, Tragödie oder Historie zusammenschmieden mochten, die natürlich nur für den momentanen Effekt berechnet sein konnte, und mit dem verrauchten Interesse am Stoffe wieder verschwinden mußte. Sie strebten also

---

1608, was allerdings wahrscheinlich ist, so müßte man annehmen, daß Shakspeare noch bis **1605 — 6** zuweilen aufgetreten sei. —

vornehmlich nach neuen, die große Menge anlockenden Stücken. Das ergiebt sich schon aus dem merkwürdigen Umstande, daß um 1597 — 1603 für den guten Herrn Henslowe gegen dreißig Schriftsteller (darunter Mich. Drayton, G. Chapman, Th. Dekker, Thom. Middleton, B. Jonson, Th. Heywood, Sam. Rowlei, John Webster u. A.) dramatische Werke aller Art lieferten, (— Drake macht außerdem noch 44 minder berühmte Autoren namhaft, die damals für die Bühne gearbeitet haben —), und daß von den verschiedenen Schauspielertruppen, mit denen derselbe Henslowe in Verbindung gestanden, nach dessen eignen Angaben in den Jahren 1591 bis 1597 nicht weniger als 110, von 1597 bis 1603 aber gar 160 verschiedene, größtentheils neue Stücke aufgeführt worden sind. Natürlich mußte in dieser Masse, neben manchem Guten, auch viel schlechte und wohlfeile, nur auf schnellen Absatz gemachte Waare mit unterlaufen. Man sieht daraus, daß die Englische Bühne damaliger Zeit quantitativ nicht viel ärmer war als die alte griechische oder die spanische in ihrer Blüthezeit. Das Meiste davon ist indeß verloren gegangen oder noch nicht wieder aufgefunden. — Der Globus dagegen machte auf einen etwas höhern Rang Anspruch. Er wollte nicht blos sich selbst und das Volkstheater zu äußerlichem Wohlstande und Ansehen bringen, sondern es auch innerlich fördern, und die dramatische Kunst weiterbilden. Man nahm und gab daher wohl meist nur gute oder doch sorgfältiger gearbeitete Werke und rechnete namentlich in dem kleineren Wintertheater von Blackfriars, wo zu höheren Preisen gespielt wurde, auf ein gebildeteres Publicum. Die Fortuna und der Red-Bull mochten daher wohl um den Zulauf und den Beifall des Volks mit ihm wetteifern; da aber ihre Stellung eine andere war, so schlossen sie sich gegenseitig nicht aus, und mochten sich also auch wenig Abbruch thun.

Ein weit schlimmerer Nebenbuhler für den Globus war, wenigstens eine Zeitlang, das Theater der Kapellknaben der Königin (**Children of her Majesty's Revels**), die auf verschiedenen Bühnen, besonders aber in White-Friars und Black-Friars, wahrscheinlich nur des Winters spielten. Um zu begreifen, wie diese «kleinen Nestlinge, die (nach Hamlet) immer über die Spitze der Frage hinausschrieen und dafür höchst grausamlich beklatscht wurden», — zu solchem Beifall kommen konnten, muß man einerseits die grundlose und unergründliche Laune der Mode

und nebenher den Umstand in Anschlag bringen, daß damals gerade bedeutende Talente, wie Nathanael Field, John Unterwood u. A. unter den Knaben aufblühten. Andererseits darf man nicht vergessen, daß seit dem Gorboduc des Lord Sackville und von früherher stets eine hier und da auch laut werdende Opposition gegen das Volkstheater sich erhalten hatte. Sie bestand meist aus gelehrten Litteraten und solchen, die auf hohe wissenschaftliche Bildung Anspruch machen wollten, auch wohl aus wirklich begabten Dichtern, wie etwa Phil. Sidney, Spenser's Freund Harvey, Sam. Daniel, u. A., und wendete sich von der nationalen Bildung der dramatischen Kunst ab theils weil sie, von der plastischen Schönheit der Alten befangen, alles Heil in deren Nachahmung setzten, theils weil ihnen das eigentliche Volkstheater zu roh, sitten- und geschmacklos erschien. Insofern kann man selbst Dichter, wie Nash, Greene und Marlowe dazu rechnen, sofern diese zwar ganz im Style des Volksdramas dichteten, und darum denn auch von den klassisch Gesinnten angegriffen wurden, zugleich aber doch ihre Gelehrsamkeit und höhere Bildung geltend zu machen suchten, und darum Partei nahmen gegen Shakspeare und seines Gleichen. Diese Opposition, die bis dahin wenig oder nichts hatte ausrichten können, gewann allmälig mehr und mehr an Kraft und Bedeutung seitdem der später so berühmte Ben Jonson hinzugetreten war. Er hatte 1598 dem Globus sein ältestes bekanntes Lustspiel: **Every man in his humour**, das erste Stück von denen, die er später als seiner würdig anerkannte, zur Aufführung übergeben. Auch noch ein zweites Drama von ihm: **Every man out of his humour** (1599) erschien auf dieser Bühne. Dann aber zerfiel er mit den Schauspielern, und ließ nun von den Singeknaben einige seiner Lustspiele aufführen, in denen er (besonders im «Poetaster» 1601) mit scharfer Polemik gegen die Volkstheater hervortrat, und die beliebtesten Meister derselben angriff. Streit und Zank, Spöttereien und beißende Kritiken üben stets eine gewisse Anziehungskraft über den gebildeten Pöbel aus. Der Reiz der Neuheit kam hinzu; der Schein gelehrter Bildung, den man sich dadurch gab, lockte; und so gehörte es eine Zeitlang zum guten Tone unter den höheren Ständen, das Theater der Kinder zu besuchen, und auf die Volkstheater verächtlich herabzusehen.

Worauf Ben Jonson's Opposition beruhte, worin die neue

Kunst- und Lebensansicht, die er gegen Shakspeare und die ganze ältere Dichterschule geltend machte, bestand, werde ich im folgenden Abschnitte näher darzulegen suchen. Hier bemerke ich nur, daß sie gegen Shakspeare selbst und seine Dichtungen meist nur indirekt gerichtet war, und mehr die allgemeine Idee und Behandlungsweise der dramatischen Kunst, als Shakspeare's Person und persönliches Genie betraf. Jedenfalls war es nicht persönliche Feindschaft, sondern der innere Gegensatz ihrer Naturen, der den Dichter Ben Jonson zum Widersacher des Dichters Shakspeare machte. Wie dieser Kampf sich verlief, werden wir im Folgenden näher sehen. Anfänglich konnte jedoch B. Jonson durchaus nicht durchdringen. Der Beifall, den die Vorstellungen der Singeknaben fanden, galt nicht ihm allein, und erstreckte sich außerdem nur über die Klasse der Gebildeten und Vornehmeren, von denen wiederum nur Wenige entschiedene Anhänger der neuen Kunstrichtung sein mochten. Wenigstens ist in dem vor einigen Jahren aufgefundenen Tagebuche, wahrscheinlich von der Hand eines Rechtsgelehrten, zum Februar des Jahres **1602** bemerkt: «B. Jonson, der Dichter, lebt *jetzt* von dem Einen Townsend (einem seiner Freunde und Verehrer) und schmäht die ganze Welt» (Collier **Hist. I, 334**). Mag darin auch eine starke Uebertreibung liegen; — gewiß ist, daß Ben Jonson seit seinem Poetaster bis zur Erscheinung seines Sejanus (**1603**) nichts für die Bühne geschrieben hat, und daß er also wahrscheinlich im Unmuthe über seine mißglückten oder wie er selbst (**Works by B. Cornwall p. 136**) sagt, «ominösen» Versuche im Gebiete der Komödie, was ihm dasselbe war mit dem der Satire, sich ganz zurückgezogen hatte. Der Beifall, den er fand, muß also nur partial oder vorübergehend gewesen sein, worauf auch die angeführte Notiz des Tagebuches hindeutet*). Erst Fletcher, Beaumont, Massin-

*) Die Stelle im Hamlet: **But there is, Sir, an aiery of children, little eyasses etc.** deutete Malone auf die Zeit von **1612**, weil sie erst in der Folioausgabe von **1623** sich findet, in der seiner Zeit bekannten Quartausgabe von **1603** dagegen fehlt, und weil Heywood in seiner **Apology for Actors 1612** über das Unwesen, das die Kinder mit Extemporiren ꝛc. damals trieben, klagt. Allein in der neu aufgefundenen Quartausgabe, die zwar ebenfalls **1603** erst gedruckt ist, aber das Stück offenbar in einem älteren Zustande, wie es sich etwa um **1600—1** befunden haben mag, wiedergiebt, wird ebenfalls bereits der Kinder und des Beifalls, den sie fänden, Erwähnung gethan. In jener andern Quartausgabe dürfte

ger vollendeten allmälig, wozu er den Grund gelegt hatte. Die Anhänger der alten populären Kunstrichtung ließen sich daher auch für den Augenblick durchaus nicht irre machen (später freilich traten nur zu viele von ihnen, wenn auch meist unbewußt, zu B. Jonson's Schule über). Sie nahmen den hingeworfenen Fehdehandschuh mit dem Bewußtsein ihres guten Rechtes und mit dem Uebermuthe der **beati possessores** auf. Das sieht man an dem «Satiromastix» von Dekker, der **1602** als defensive und offensive Antwort auf B. Jonsons Poetaster erschien, leider aber dem letzteren darin nur zu ähnlich ist, daß er neben wenigem allgemein Interessanten eine Masse Persönlichkeiten zu Markte bringt. Daß Shakspeare an dem Stücke mitgearbeitet habe, wie Einige glauben, ist eine leere Hypothese.

Die Zeit, in der B. Jonson mit seiner Opposition zuerst entschieden auftrat, war freilich gerade der Mittelpunkt von Shakspeare's Dichterlaufbahn, die Sonnenhöhe seines Ruhms und Glückes. Dieß ersieht man zunächst aus seinen äußeren Lebensumständen. Er war ein angesehener und begüterter Mann geworden, und seine Wohlhabenheit scheint auch späterhin fortwährend im Wachsen geblieben zu sein. Durch seine Verwendung wahrscheinlich erhielt sein Vater **1596** die Verleihung eines Wappens. **1597** kaufte er sich Newplace, eines der besten Häuser in seiner Vaterstadt, und ließ es noch ausbessern und schmücken; **1598** sprach ihn ein Mitbürger um ein Darlehn von **30** Pfd. an, und um dieselbe Zeit zeigte er sich nicht abgeneigt, der Stadt selbst gegen hinlängliche Sicherheit eine Summe Geldes vorzustrecken. Im Mai **1602** zahlte er **320** Pfund für ein bedeutendes Stück Land, das er zu seinen Besitzungen in Stratford hinzufügte, und im Herbst desselben Jahres wurde er Eigenthümer eines Zinslehngutes (**cottagium** im Instrumente genannt) in der Walkerstraße zu Stratford. Im folgenden Jahre kaufte er für **60** Pfund ein Gütchen (Vorwerk) mit zwei Scheunen, Gärten und Speichern nebst Zubehör; **1605** pachtete er für **440** Pfd. die großen und kleinen Zehnten in Stratford, und **1613** endlich kaufte er sich ein Haus in Blackfriars zu London für **140** Pfd. Seine Einnahmen als Bühnendichter und Theilhaber am Globus und Blackfriars-Theater waren für damalige Zeit nicht unbe-

---

also Shakspeare diesen Zusatz unterdrückt haben, vermuthlich weil die modische Vorliebe für das Kindertheater wieder aufgehört hatte.

deutend. Für ein neues Stück pflegten früher zwischen 5 und 10 Pfd., später zwischen 12 und 25 Pfd., oder auch die Einnahme einer Vorstellung bezahlt zu werden. Wie hoch sich letztere gewöhnlich belief, ist schon oben angegeben worden. Vom Blackfriarstheater weiß man aus einem noch vorhandenen Documente bestimmt, daß es 1608 einen reinen Gewinn von 666 Pfd. des Jahrs abwarf. Dieser zerfiel in 20 Shares (Theile, gleich unseren Aktien), wovon Shakspeare 4, Burbage ebenfalls 4, Lor. Fletcher 3 u. s. w. besaßen; Shakspeare erhielt also von diesem Theater allein, wie ausdrücklich angegeben wird, 113 Pfd. 6 S. 8 P. Rechnet man die Einnahme vom Globus eben so hoch, und bringt den Miethszins für die Garderobe und die sonstigen Mobiliarien, deren Eigenthümer S. war*), so wie das Honorar für zwei oder drei neue Stücke mit in Anschlag, so wird sein jährliches Einkommen ungefähr 400 Pfund betragen haben, eine Summe, die Collier nach gegenwärtigen Verhältnissen einer Rente von 2000 Pfd. gleichsetzt. Es ist kein Grund vorhanden, anzunehmen, daß seine Einnahme in frühern Jahren (seit etwa 1595) bedeutend geringer gewesen sei. Shakspeare's Wohlhabenheit um 1597 ließe sich also wohl erklären, ohne daß man schlechthin genöthigt wäre, der Tradition auf Davenant's Zeugniß hin (bei Rowe), daß Lord Southampton dem Dichter einmal 1000 Pfd. zu einem Ankaufe gegeben habe, ohne Weiteres Glauben beizumessen. Doch hat andererseits dieß Faktum durchaus nichts Unwahrscheinliches, wenn auch in der Größe des Geschenks eine Uebertreibung liegen sollte**).

Graf Southampton war nämlich ein erklärter Freund des Theaters und ohne Zweifel ein großer Verehrer Shakspeare's. Die Bekanntschaft und Aufmerksamkeit des Lords für den Dichter und umgekehrt des Dichters für den jungen, liberalen, vielversprechenden Lord leitete sich wahrscheinlich ein durch das Verhältniß seines Stiefvaters, Sir Thom. Hennage, der als Schatzmeister der Königin mit Schauspielern und Theaterdichtern in unmit-

---

*) Shakspeare's Eigenthum der «Wardrobe and Properties» von Blackfriars wird in demselben Document ausdrücklich anerkannt und auf 500 Pfd. angeschlagen. Das Nähere über den ganzen Punkt bei Collier, Life of S. p. CCXX.

**) Vgl. hierüber, wie über das Folgende Drake II, p. 1 ff. wo sich eine Lebensbeschreibung Southampton's findet.

telbarem Verkehr stand. Im Jahre 1593, als Southampton etwa zwanzig Jahre zählte, widmete ihm Shakspeare sein oben erwähntes Gedicht Venus und Adonis. Indessen scheint die Bekanntschaft zwischen beiden zur Zeit noch neu oder eben erst im Entstehen gewesen zu sein. Wenigstens tritt der Dichter in der Zueignungsschrift, womit er jenen «ersten Erben seiner Erfindung» begleitet, noch sehr leise und schüchtern auf. Daß die Gabe indeß beifällig aufgenommen, und das Verhältniß beider bald enger und freundschaftlicher geworden sein muß, beweist die Dedication zum Raube der Lucretia, ein ähnliches Gedicht (vielleicht ebenfalls bereits in des Dichters Jugend zu Stratford entstanden und später übergearbeitet), das Shakspeare im folgenden Jahre ebenfalls Lord Southampton widmete. Hier erscheint seine Sprache um vieles freier und vertrauensvoller; er spricht sogar davon, «daß die Gewähr, die er von des Lords ehrenwerther Gesinnung habe, nicht der Werth seiner ungelehrten Verse, ihm für die Aufnahme Bürgschaft leiste» — ein Beweis für den persönlichen Umgang zwischen beiden. Daß Southampton's Zuneigung zu dem Dichter auch späterhin stets fortgedauert habe, ist nicht zu bezweifeln. Noch 1599 brachte er seine Zeit in London lediglich damit hin, daß er täglich das Theater besuchte, und in jenem kürzlich entdeckten, höchst wahrscheinlich von ihm herrührenden Schreiben, das um 1608 geschrieben sein muß, nennt er ihn seinen «besondern Freund» (**Collier, New facts etc. p. 33** f.). Ihr persönlicher Umgang aber, von dem ohnehin ungewiß ist, bis zu welchem Grade der Vertraulichkeit er sich entfaltet habe, wurde durch die Lebensereignisse des Grafen, wenn nicht völlig aufgehoben, doch sehr gestört. Von 1597 bis 1601 war Southampton, nachdem er sich 1598 mit der schönen Miß Varnon wider Wissen und Willen der Königin vermählt hatte, abwechselnd auf Kriegszügen und Gesandtschaftsreisen abwesend, und nur in den Zwischenräumen zu London. Vom Februar 1601 bis zum Regierungsantritt Jacob's aber schmachtete er als Theilnehmer an der Verschwörung des Grafen Esser im Tower. Von des Königs Gunst schnell und hoch gehoben, wurde er doch im Juni 1604 eines vertraulichen Verhältnisses mit der Königin angeklagt und wieder verhaftet, bald jedoch völlig freigesprochen und zu Gnaden wieder aufgenommen. Erst seitdem lebte er in ungestörtem Glücke und Ansehen.

Ich habe diese Details absichtlich angeführt, theils weil sie zeigen, wie frühzeitig Shakspeare als Dichter und Mensch Anerkennung fand, theils weil sie zur Aufhellung eines bisher höchst zweifelhaften und dunkeln Punktes in der Lebens- und Litterar-Geschichte des Dichters beitragen. Außer Venus und Adonis und dem Raube der Lucretia besitzen wir nämlich von Shakspeare noch ein Fragment (324 Verse) eines ähnlichen episch-lyrischen Gedichtes: der Liebenden Klage (**Lover's Complaint**), ferner **154** Sonette, und eine Sammlung von **20** lyrischen Gedichten in verschiedenen Versmaßen unter dem Titel: der verliebte Pilger (**the passionate Pilgrim**). Für uns sind seine rein lyrischen Gedichte von größerer Wichtigkeit, als jene mehr epischen Versuche, weil sie die einzigen schriftlichen Ueberreste sind, die einen unmittelbaren Blick in das innere, rein persönliche Leben und Weben des großen Dichtergeistes verstatten. Der verliebte Pilger erschien (unvollständig, aber durch einige der **154** Sonette vermehrt) bereits **1599** in einer durch den Buchhändler W. Jaggard ohne Wissen und Willen Shakspeare's veranstalteten Ausgabe. Mehrere der darin enthaltenen Gesänge weisen auf den Mythus von Venus und Adonis hin, und dürften daher, wie auch Malone und Drake bemerken, bald vor oder nach der Southampton gewidmeten Dichtung entstanden sein. Die ganze Sammlung trägt ein mehr objektives Gepräge, und bezieht sich nicht so unmittelbar auf die persönlichen Lebensverhältnisse und Seelenzustände Shakspeare's. Wichtiger in dieser Hinsicht ist die Sonettensammlung. Sie erschien zusammen mit der Klage der Liebenden zuerst **1609** in Quart mit der Bezeichnung des Buchhändlernamens T. T. (Thom. Thorpe). Dieselben Buchstaben befinden sich unter einer Dedication, in welcher der Unterzeichnete «dem einzigen Erzeuger der folgenden Sonette, dem Mr. W. H. alles Heil und die ihm von dem unsterblichen Dichter verheißene Ewigkeit wünscht.» — Da die ersten **126** Sonette unmittelbar an einen jungen, liebenswürdigen, vornehmen Mann abdressirt sind, von großer Vertraulichkeit zeigen und viele persönliche Beziehungen berühren, so war es von Interesse, herauszubringen, wer mit jenen Buchstaben W. H. gemeint sein dürfte. Man rieth zuerst auf William Hart, den Sohn von Shakspeare's Schwester Jone; allein der war im Jahre **1609**, als die Sonette erschienen, erst **9** Jahr alt. Chalmers deutete sie vermit-

telst einer künstlichen Auslegung der Dedication auf Elisabeth, indem er in auffallender Blindheit übersah, daß viele derselben ganz offenbar einen Mann als Empfänger bezeichnen und fordern. Das wies Drake (**II, 58** ff.) zur Evidenz nach, und suchte seinerseits die Hypothese zu begründen, daß sie an den Grafen Southampton gerichtet seien. In der That schien vieles dafür zu sprechen und verleitete daher auch Viele, Drake beizustimmen. Allein James Boaden (**On the Sonnets etc. p. 22** f.) hat neuerdings bewiesen, daß die Annahme dennoch so gut wie unmöglich ist. Denn **1)** hieß Southampton mit Vornamen Henry Wriothesly, und jene Initialen würden mithin nur passen, wenn man eine Umstellung derselben voraussetzen wollte, wofür kein erdenklicher Grund vorhanden ist. **2)** Southampton war **1594**, von welchem Jahre sich erst eine vertraulichere Bekanntschaft zwischen ihm und dem Dichter datiren läßt, bereits **21** Jahr alt, und es war mithin unmöglich, ihn, wie häufig in den Sonetten geschieht, «süßer Knabe» — «geliebter Knabe» ꝛc. zu nennen, und von einer bedeutenden Verschiedenheit des Alters zu reden. Endlich **3)** Southampton's Lebensereignisse waren von der Art, daß der vertrauliche Umgang, den die Sonette voraussetzen, nothwendig gestört werden, und fast eben so nothwendig irgend eine Anspielung auf die ungewöhnlichen Unglücksfälle des Lords in ihnen erwartet werden mußte. So einleuchtend es also ist, daß Southampton nicht der Hr. **W. H.** sein kann, eben so einleuchtend zeigt Boaden (**p. 32** f.), daß es kein anderer, als der junge William Herbert, nachmals Graf von Pembroke sein kann. Er war **1580** geboren und verließ **1594** die Universität Oxford. Seine Lebensverhältnisse wie seine Charakteristik, die Wood und Lord Clarendon (Zeitgenossen von ihm) geben, entsprechen Punkt für Punkt den Zügen und Andeutungen, die sich in den Sonetten finden. Daß er mit dem Dichter näher bekannt gewesen, ihn hochverehrt und mit Gunstbezeugungen überhäuft habe, beweist die Dedication Heminge's und Condell's zur Folioausgabe von Shakspeare's Werken, die sie ihm und seinem Bruder, dem Grafen von Montgomery (ebenfalls ein Freund und Verehrer des Dichters) **1623** widmeten. Wie groß endlich die Vertraulichkeit zwischen beiden gewesen sein müsse, ersieht man aus den Sonetten selbst, die sonach größtentheils von **1595** bis gegen **1609** hin entstanden sein müssen. Die «zuckersüßen Sonette,» welche

Shakspeare, wie sein Freund Meres (in seinem 1598 erschienenen **Wit's Treasury**) bemerkt, an seine Privatfreunde hier und da richtete, geben zugleich Zeugniß von der anmuthigen Sitte des Dichters, auch andere, die seinem Herzen nahe standen, mit kleinen poetischen Gaben zu erfreuen. Von diesen sind indeß in unserer Sammlung wahrscheinlich wenige oder gar keine enthalten. Denn auch die 28 letzten Sonette sind solcher Art, daß sie unmöglich zur Mittheilung an Freunde bestimmt gewesen sein können. Auf sie werde ich später zurückkommen.

Hier kam es mir zunächst nur darauf an, Shakspeare's Ruhm und Ansehen im Abglanze der vertrauten Freundschaft zu zeigen, deren ihn Männer wie Southampton, Pembroke und Montgomery würdigten. Sie gehörten sämmtlich durch Geburt und Rang, wie durch ihren hohen Geist, ihre ausgezeichnete Bildung und ihren großen Einfluß zu den auch historisch bedeutendsten Persönlichkeiten ihrer Zeit. An sie schlossen sich die gekrönten Häupter Elisabeth und Jacob I. würdig an. Daß beide den Dichter hoch achteten und an seinen Dichtungen besonderes Vergnügen fanden, beweisen schon die bekannten Zeilen Ben Jonson's (am Schlusse seiner **Commendatory Verses** zur ersten Folio-Ausg. von S's. Werken):

> Du süßer Schwan vom Avon, welch' Entzücken
> War das, auf unserm Strom dich zu erblicken,
> Und nachzuschau'n vom Themsestrand den Zügen,
> Woran Elisabeth und Jacob sich vergnügen. *) —

Falstaff's etwas kecke und zweideutige Späße in Heinrich **IV.** beleidigten die Sittsamkeit der jungfräulichen Königin so wenig, daß sie, wie Rowe und Gildon traditionell erzählen, im Gegentheil großes Gefallen an dem allerdings meisterhaft durchgeführten, vollendet komischen Charakter fand, und den Wunsch äußerte, den edlen Ritter einmal in Liebesnöthen zu sehen, worauf Shakspeare die lustigen Weiber von Windsor in der kurzen Zeit von 14 Tagen gedichtet haben soll. Von den vielen gnädigen Zeichen ihrer Gunst, von denen Rowe spricht, lassen sich indessen keine r e a l e n Beweise beibringen; von ihrer bekannten Kargheit gegen Gelehrte und Künstler scheint sie auch bei Shakspeare keine Ausnahme gemacht zu haben, obwohl sie nach poetischen und unpoetischen

*) Außerdem ist es ausdrücklich gesagt in dem oben erwähnten Schreiben von Southampton.

Schmeicheleien aller Art geizte, und auch Shakspeare es gelegentlich nicht daran fehlen ließ (s. Heinrich **VIII.** u. A.). Daß Jacob die Schauspielergesellschaft Shakspeare's in seinen besonderen Schutz nahm, und sie gleich nach seinem Regierungsantritt durch ein besonderes mit dem großen Insiegel versehenes Patent zu seinen eignen Königlichen Schauspielern ernannte mit der Befugniß, überall in England frei zu spielen, ist schon oben erwähnt worden. Zwar gab er zu Anfang **1604** das Amt eines **Masters of the Kings Revels**, um das sich S. beworben zu haben scheint, nicht ihm, sondern seinem Nebenbuhler, dem allerdings nicht verdienstlosen Dichter Sam. Daniel, aber, wie letzterer selbst bemerkt, nur darum, weil S. damals noch als Schauspieler fungirte. Nach der Erscheinung des Macbeth dagegen, worin der Dichter mit Umgehung der historischen Wahrheit, des Königs Ahnherrn Banquo unschuldig an der Ermordung Duncan's, glänzend und ruhmreich auftreten läßt, empfing er zum Lohne ein angeblich eigenhändiges Schreiben Jacob's, worin er ihn seines Beifalls und seiner Gunst versicherte. Da Sir Will. Davenant das Schreiben noch lange Jahre nach dem Tode der Dichters in Besitz hatte, wie glaubwürdige Personen von ihm selbst wußten, so ist, wie mir scheint, an der Wahrheit des Faktums nicht zu zweifeln (wie Skottowe und Collier thun). Auch wurde nach einem Patente des Königs vom 4. Jan. **1610** Shakspeare mit Rob. Daiborne, Nath. Field und Ed. Kirkham beauftragt, von Zeit zu Zeit Knaben aufzubringen, und diese für den Dienst der Königin in der Schauspielkunst zu unterrichten und zu üben.

Diese Schwung- und Glanzperiode Shakspeare's, in der er von hohen und niedrigen Freunden umgeben, von Fürsten und großen Herrn begünstigt, der Liebling des Publikums war, in der vor Allem seine Poesie selbst von jener hochfliegenden Begeisterung, jenem genialen Uebermuthe — dem Vollgefühle der eignen Kraft und Größe — getragen erscheint, in der er, seines unsterblichen Namens sich bewußt, dem Grafen Pembroke zurief:

Mein Freundesvers wird sein dein Monument,
Daß dich noch ungeborne Augen lesen
Und kommender Geschlechter Mund dich nennt,
Wenn alle Athmer dieser Welt verwesen,

So hält dich da, wo Odem nie versiegt,
Auf Menschenlippen athmend mein Gedicht. *)

— diese mittlere, die höchste Blüthezeit umfassende Periode der dichterischen Laufbahn Shakspeare's dauerte von **1597** ungefähr bis **1605** oder 6. Von ihr lassen sich zwei frühere und ein oder zwei spätere Lebensalter seines Genius unterscheiden. Ich meine, man erkennt an den obenerwähnten Dichtungen, die ohne Zweifel zu seinen ersten Arbeiten gehören (Venus und Adonis, Perikles, Titus Andronicus, die beiden Veroneser, die Komödie der Irrungen, der Liebe verlorene Mühe, Heinrich **VI**, und was ihm von den zweifelhaften Stücken etwa noch angehören mag), noch eine gewisse jugendliche Unbeholfenheit und Maßlosigkeit, eine Neigung hier zu Marloweschem Bombast, dort zu Greeneſcher Oberflächlichkeit und Spielerei, eine gewisse Schroffheit und Sprödigkeit nicht nur der Diction, sondern der ganzen Behandlung des Stoffes. Die Tragödie steht noch der Marloweschen Auffassung des Tragischen ziemlich nahe, d. h. letzteres hat noch etwas Excentrisches, Gewaltsames, Uebertriebenes, und knüpft sich noch an Charaktere, wie Aaron und Tamora in Titus Andronicus, wie Margaretha und Richard in Heinrich **VI.**, d. h. an Charaktere, die in Zeichnung und Colorit, insbesondere in ihrer Neigung zum Maßlosen und Ungeheuren, noch eine gewisse Verwandtschaft mit der Marloweschen Art der Charakteristik verrathen. In der

---

*) Das **81**te Sonett, das mit diesen Versen schließt, ist ohne Zweifel um **1601** geschrieben. Denn es steht zwischen **No. 80. 82.** u. **83. 85,** von denen Boaden S. **46** höchst wahrscheinlich gemacht hat, daß sie sich auf Samuel Daniel beziehen, der **1601** dem jungen Grafen sein Defense of Ryme widmete, und ihn darin verherrlichte. Die Sonette aber sind gruppenweise nach den materiellen Beziehungen geordnet, so daß die übrigen, in denen ähnliche Aussprüche vorkommen, **No. 53. 63. 65. 101. 107.**, um dieselbe Zeit entstanden sein dürften. — Die gruppenweise Anordnung der Sonette, auf die ich in der ersten Ausgabe bereits aufmerksam machte, hat Ch. A. Brown in seiner eben genannten, um dieselbe Zeit erschienenen Schrift (S. **45** f.) näher darzuthun gesucht. Ich glaube aber, daß er zu weit geht, wenn er aus den **152** Sonetten sechs besondere, selbstständige, nur in der Sonettenstanze geschriebene Gedichte macht. Ich kann wenigstens nicht finden, daß diese von B. gemachten Abschnitte (wenn man den sechsten, d. h. die Sonette **No. 127 — 152** ausnimmt) sich nach Inhalt und Tendenz so bestimmt von einander unterscheiden, als B. behauptet. Ich glaube daher, daß man die Sonette nur in kleinere Gruppen, nicht aber in bestimmte größere Gedichte einordnen darf.

Komödie dagegen finden wir zwar schon die Anmuth, Leichtigkeit und sprudelnde Fülle des Shakspeareschen Witzes, aber noch ohne Tiefe des Gedankens, noch mehr Wort- als sachlicher Witz, die Charaktere noch ohne tiefere Originalität, noch nicht vollkommen individualisirt, hier und da noch ohne festen Kern, unsicher und schwankend. In der Composition endlich finden wir zwar bereits die ersten Anfänge des eigenthümlich Shakspeareschen Styls, d. h. der Stoff ist bereits äußerlich, in Beziehung auf die Zusammenstellung der Scenen und die Entfaltung der Action, durchweg vortrefflich disponirt, ja es zeigt sich bereits überall das Streben, einen bestimmten Grundgedanken, eine eigenthümliche Lebensansicht zum treibenden Keime des ganzen Dramas zu machen, und so dasselbe auch innerlich, organisch, abzurunden. Aber dieses Streben bleibt meist noch bloßer Versuch; es gelingt noch nicht, die mannichfaltigen Fäden in den Einen inneren Mittelpunkt zusammenzufassen, oder der Gedanke ist noch zu oberflächlich, zu mager und kraftlos, um das Ganze zu tragen, oder zu unklar gedacht, um erkannt zu werden. — Diese erste Periode, die Jugendzeit der dichterischen Thätigkeit Shakspeare's, mag etwa von 1587—1592 reichen.

Zwischen ihr und jener höchsten Blüthe- und Glanzperiode bilden die Jahre von 1592 bis 1597 den Uebergang, das Jünglingsalter des Shakspeareschen Genius, und können daher als die zweite Periode seiner dichterischen Laufbahn bezeichnet werden. Es ist zwar noch schwieriger, als bei der ersten Periode, mit erträglicher Sicherheit zu bestimmen, welche Stücke in dieser zweiten Periode entstanden sein dürften. Nimmt man indeß mit uns an, daß etwa Ende gut, Alles gut, Zähmung einer Widerspenstigen, Romeo und Julie, Richard III., Richard II. und Heinrich IV. in dem angegebenen Zeitraum das Licht der Welt erblickten, so wird man finden, daß in diesen Jahren Shakspeare's Dichtergenius bereits anfing sein Schauspielertalent weit zu überflügeln. Aus jener jugendlichen Unbeholfenheit, Unmäßigkeit und Schroffheit erhebt sich die schaffende Phantasie zu geregelteren, anmuthigeren, nicht mehr so scharf und eckig gezeichneten Gestalten. Man erkennt ein fast ängstliches Streben nach einer wohlgeordneten, planvollen Composition: er fasst sich selbst fester zusammen, wird nachdenkender, kommt zum klaren Bewußtsein über seine Kunst. Die Sprache wird fließender und leichter, der Witz

freier, anmuthiger, sachlicher; das Komische gewinnt eben so sehr an Intensität und Tiefe wie an Ausbreitung zum Ganzen einer komischen Weltanschauung, während das Tragische jenen unbeschreiblich schönen Anflug von elegischer, versöhnender und verklärender Milde gewinnt, der Romeo und Julia und Richard II. auszeichnet, ohne doch an Kraft und Größe zu verlieren. Kurz Shakspeare beginnt, Shakspeare zu werden, oder vielmehr er ist bereits ganz und gar er selbst, nur noch nicht in der vollen Reife des Mannesalters.

Der große Fortschritt, der sich in den genannten Dichtungen der zweiten Periode zeigt, namentlich das Maß- und Planvolle, das überall in ihnen herrscht, ihre Erhebung über alles Rohe und Gemeine, das dem Volkstheater noch anklebte, der Strom klarer, geregelter Schönheit, von dem sie getragen erscheinen, und in den zwar die wilden Wasser des Volksdramas sich ergießen, aber ohne seinen ruhigen, majestätischen Fluß zu stören, — diese Eigenschaften mußten Shakspeare's Ruhm auch bei den Gebildeten der Nation befestigen; ja Venus und Adonis und der Raub der Lucretia (die in dieser Zeit im Druck erschienen) nöthigten selbst die klassisch Gesinnten, sein großes Dichtertalent anzuerkennen. Meres dürfte daher nicht bloß seine Meinung, sondern das Urtheil der Nation ausgesprochen haben, wenn er ihn (in seiner ofterwähnten **Palladis Tamia. Wits Treasury 1598**) «den bei weitem ausgezeichnetsten unter den Englischen Dichtern sowohl im Gebiete der Tragödie wie der Komödie» nennt. Es ist mithin anzunehmen, daß S. bereits um **1597** entschieden an der Spitze der alten populären Dichterschule stand, umgeben von einer Schaar fruchtbarer und beliebter Poeten, wie Munday und Chettle, Th. Heywood, Dekker, Day, Haughton, Porter, Drayton u. A. — freilich keine großen und eminenten Talente, die daher auch ohne ihn dem Andrange Ben Jonson's und seiner Schule nicht zu widerstehen vermochten, aber doch Dichter, in denen dieselbe poetische Luft wehte, die S. athmete, denen einzelne Werke in hohem Grade gelangen, und die, von Shakspeare's Sonne angestrahlt, in einem helleren Lichte erschienen, eine größere Bedeutung gewinnen mußten. Das große Bewußtsein, an der Spitze der gesammten Kunstbildung seiner Zeit zu stehen, die volle künstlerische Selbstgewißheit und Freiheit, die den Meister bekunden, und damit die vollendete Meisterschaft selbst ist es nun auch vornehm-

lich, wodurch diejenigen Werke Shakspeare's, welche der dritten Periode, d. h. jener höchsten Glanz- und Blüthezeit, dem Mannesalters seines Genius, angehören, von allen älteren sich unterscheiden. Dichtungen, wie der Kaufmann von Venedig, der Sommernachtstraum, Hamlet, Heinrich V., Was ihr wollt, Viel Lärmen um Nichts, Wie es euch gefällt, König Lear ꝛc., welche wahrscheinlich in den Jahren von 1597 bis 1604 — 5 dicht hinter einander erschienen, mußten auf unbefangene Gemüther einen unbeschreiblichen Eindruck machen. Die meisten von ihnen tragen das Gepräge einer unvergänglichen Jugend, einer überschwenglichen Lebens- und Geistesfülle. Composition und Erfindung, Sprache und Charakteristik sind vollendet Shakspearesch; die Lustspiele, besonders der Sommernachtstraum, Was ihr wollt, und Wie es euch gefällt, sind voll genialen Uebermuthes, schwellend von jener himmlischen ätherischen Lebensluft, die der Genius auf dem höchsten Höhepunkte des Daseins athmet und ausströmt, während Heinrich V. die ganze Größe der historischen Thatkraft, Hamlet die unendliche Tiefe des philosophischen Gedankens, König Lear die volle, unwiderstehliche Macht des tragischen Pathos darlegt. Die Dramen dieser Periode sind es daher vornehmlich, in denen sich der Shakspearesche Styl der dramatischen Kunst in seiner größten Reinheit und Vollendung abspiegelt: in ihnen hat das Komische neben jener spielenden Leichtigkeit und humoristischen Schwungkraft, deren Motto das Sternesche **Vive la Bagatelle** ist, die ganze Tiefe der wahren komischen Weltanschauung; in ihnen gleicht das Tragische der sinkenden Sonne eines heißen Sommerabends, dem die Nacht zwar folgt, die aber noch in tiefster Mitternacht mit einzelnen Strahlen das müde Auge der Sterblichen grüßt und gleichsam Abend und Morgen, Untergang und Aufgang, Tod und Leben in Eins zusammenschmilzt; in ihnen stehen Sprache und Composition auf der höchsten Höhe ihrer Ausbildung, — und wir würden daher den ganzen folgenden Abschnitt hier anticipiren müssen, wenn wir diese Dramen näher charakterisiren wollten. Auf jene Höhe erhebt sie die reine, hohe Begeisterung, von der alle durchdrungen sind; daraus ergiebt sich das ihnen gemeinsame charakteristische Gepräge, wodurch sie vor allen andern sich auszeichnen; man sieht, der Dichter schwelgte in dem erhebenden Selbstgefühle seiner vollen, freien, mit den befrie-

digendsten Erfolgen gekrönten Schöpferkraft, in dem beseligenden Bewußtsein: **Anch' io son pittore!** —

Allein schon seit **1605—6** änderte sich, wie es scheint, die Physiognomie des innern und äußern Lebens Shakspeare's; der Nimbus begann zu schwinden, die schöne Illusion einer ewigen Jugend, einer sicheren Herrschaft über die Welt der Kunst und das irdische Dasein überhaupt löste sich auf. Nicht als wenn seine Freunde ihm untreu geworden, oder um diese Zeit schon die Gunst des Publikums abgenommen hätte; — jenes ist ohne Zweifel gar nicht, dieses wahrscheinlich erst einige Jahre später eingetreten. Aber seine eigne geistige Entwickelung, unstreitig unter Einwirkung äußerer Verhältnisse und Umstände, nahm seitdem eine ernstere, strengere Richtung. Das zeigen zunächst unwiderleglich seine eignen Dichtungen. Man lese zuvörderst zwei seiner köstlichen Sonette (**66 u. 72**), die ich hersetze, um den Leser auf diese wenig bekannten lyrischen Erzeugnisse des großen Dichters aufmerksam zu machen *).

Müde von allem diesen wünsch' ich Tod:
Verdienst zum Bettler seh'n geboren werden,
Und hohle Dürftigkeit in Grün und Roth,
Und wie sich reinste Treu' entfärbt auf Erden,
Und goldnen Ehrenschmuck auf Knechteshaupt,
Und jungfräuliche Tugend frech geschändet,
Und Hoheit ihres Herrscherthums beraubt,
Und Kraft an lahmes Regiment verschwendet,
Und Kunst im Zungenbande der Gewalt,
Und Schulenunsinn, der Vernunft entgeistert,
Und schlichte Wahrheit, die man Einfalt schalt,
Und wie vom Bösen Gutes wird gemeistert:
Müde von Alle dem wär' Tod mir süß; —
Nur daß ich sterbend den Geliebten ließ.

O daß die Welt Dir nicht mit Fragen droht,
Welch ein Verdienst Du in mir lieben können,
Vergiß mich, Lieber, ganz nach meinem Tod;
Denn nichts Vollkommnes kannst Du an mir nennen.
Es wäre denn, daß fromme Lügen Du
Erfändest mehr als mein Verdienst ertrüge;
Mit Kränzen schmücktest meine Todtentruh',
Die karge Wahrheit gern herunterschlüge.

---

*) Man findet sie gut übersetzt in Gottl. Regis Shakspeare-Almanach. Berlin **1836.**

O daß nicht falsch Dein wahres Lieben nun,
Wenn Du nur Liebe lögest, werd' erfunden,
Laß bei dem Leibe meinen Namen ruh'n;
Uns beiden zum Gewinn sei er verschwunden.
Denn meine Früchte, sie beschämen mich;
Und so wär Tand zu lieben, Schmach für Dich.

Zu ihnen könnte man noch das 90ste hinzufügen, in welchem der Dichter klagt, «daß ihn die Welt jetzt in seinen Thaten kreuze», und ihm bitteres Leid zufüge. Wenn ich annehme, daß jene beiden Sonette und damit auch das 90ste zwischen 1605 u. 1609 entstanden sein dürften, so hat das freilich nur einige Wahrscheinlichkeit für sich. Das zweite nämlich steht in der Gruppe von Sonetten, zu der es gehört, zwischen zwei anderen, in denen der Dichter vom Sterben und von seinem bereits bis zum Herbst des Lebens vorgerückten Alter spricht. Das erste dagegen kann nur unter Jacobs I. Regierung geschrieben sein. Sie war in der That «ein lahmes Regiment,» an welches ausgezeichnete Männer, wie Cecil, Burghley's Sohn, Southampton u. A., seit 1607 aber William Herbert, Graf von Pembroke selbst *), umsonst ihre Kräfte verschwendeten. Der König, schwach, leichtsinnig, vergnügungssüchtig, nur der Jagd und den theologischen Streitigkeiten lebend, mit dem Parlamente zerfallen, vom Volke gehaßt und verachtet, stets ohne Geld, überließ die Regierung ganz seinen Räthen und Günstlingen **), — in der That also «eine Hoheit, ihres Herrscherthums beraubt.» Der Zustand des Landes und der Charakter des Volkes war so herabgekommen, daß der französische Gesandte Graf Beaumont schon im Jahre 1604 von den Engländern sagt: «sie seien jetzt (im Gegensatze zu den Zeiten Elisabeths) moralisch verderbt (corrompus), unter sich zerfallen, wenig fest in ihrer Religion, dem König weder in Liebe noch in Gehorsam zugethan» 2c., ja daß er «aus so vielen verschiedenen Samen von Krankheiten, aus so Vielem, was in der Stille brütete», — schon 1603 prophezeihte: «von jetzt auf ein Jahrhundert hinaus werde England von seinem Glücke schwerlich einen andern Mißbrauch machen, als zu seinem eignen Scha-

*) Er ward 1607 Ritter vom Hosenband und zum Gouverneur von Portsmouth ernannt. Boaden a. O. S. 35.

**) Man sehe die Gesandtschaftsberichte, Urtheile und faktischen Angaben des Gr. Beaumont. Raumer, Briefe aus Paris II, 245—280.

den» *). Alles begann zu wanken und zu zerfallen: jener neue, auflösende, verneinende Geist des 17ten und 18ten Jahrhunderts feierte sein Wiegenfest; die große Englische Revolution, die ein Menschenalter später ausbrach, das Vorspiel der Französischen, bereitete sich vor. Diese Zeichen der Zeit bilden den besten Commentar zu Shakspeare's späteren Dichtungen, zunächst zu jenem ersten Sonette, das den Schmerz des patriotischen Dichters schön und ergreifend ausdrückt. Außerdem berührt es auch den zunehmenden Verfall der Kunst. Es bezieht sich deutlich genug theils auf die Beschränkungen, welche höheren Orts gegen die Freiheiten des Theaters um diese Zeit ausgingen **), theils wohl auch auf die finstere Glaubenswuth der Puritaner, welche die schlichte Wahrheit des Evangeliums verdrehten, Kunst und Wissenschaft begeiferten, und wenn sie auch unter Jacob I. nicht durchdringen konnten, doch einzelne Verordnungen in ihrem Sinne veranlaßten ***), theils endlich ohne Zweifel auf die leere, hochmüthige «Schulweisheit,» welche B. Jonson fortwährend geltend zu machen suchte, und die damals mehr und mehr Anhang zu gewinnen anfing. Denn um 1605 begannen Fletcher und Beaumont für des Theater zu arbeiten, und gelangten, wie Dryden (wahrscheinlich aus dem Munde ihres Zeitgenossen Sir Willaim Davenant's) bemerkt, seit der Erscheinung des «Philaster» um 1608—9 zu Ruf und Ansehen. Schon damals war also mit Sicherheit

---

*) Raumer a. O. 252. 259.

**) Es beschwerte sich z. B. der französische Gesandte Beaumont über die Schauspieler des Königs (die Truppe, zu der S. gehört hatte), daß sie die Geschichte des Herzogs von Biron, trotz des von ihm ausgewirkten Verbots, auf die Bühne gebracht hatten. Collier setzt dies, verleitet durch die Englische Uebersetzung von Raumers Briefen, aus der er schöpft, irrig in 1606. Der Bericht, in welchem Beaumont selbst die Sache erzählt, ist vom 5. April 1608. Raumer a. O. 276. Nach demselben Berichte befahl gleichzeitig der König, weil man ihn selbst „in befremdender Weise" auf der Bühne dargestellt und lächerlich gemacht hatte, daß in London keine Schauspiele mehr gegeben werden sollten, — was indeß natürlich nicht lange gehalten wurde. Da ist doch offenbar „die Kunst im Zungenbande der Gewalt." — Schon in früheren Jahren 1604 u. 5 waren von verschiedenen Seiten ähnliche Klagen, aber wie es scheint, ohne Effekt, angebracht worden (Collier Life of S. p: CCVIII.).

***) So wurde 1606 die geschärfte Verordnung wiederholt, daß sich die Schauspieler des Namens Gottes, Christi und des h. Geistes auf der Bühne enthalten sollten. Wieder „die Kunst im Zungenbande der Gewalt".

vorauszusehen, — was späterhin geschah, — daß die neue Kunstrichtung bald entschieden das Uebergewicht im Geiste der Zeit gewinnen, und damit Shakspeare's Poesie verdrängt werden würde. Im offenbaren Causalnexus mit dieser mehr und mehr um sich greifenden Revolution im Kunstgeschmacke stand der gleichzeitig zunehmende Beifall, den das Theater der Knaben (**Children of her Majesty's Revels**) fand. Wenigstens redet Dekker in seinem **1609** erschienen **Ravens Almanack**, wenn auch ohne Namen zu nennen, doch deutlich genug von der steigenden Eifersucht zwischen ihnen und den Schauspielern des Königs (Globus), für die Shakspeare schrieb, und der Königin (Red Bull), für die Heywood arbeitete (Collier **Hist. 1, 373**). Auch wurde ihnen **1609** das Theater von Whitefriars ausschließlich eingeräumt, und **1612** verdrängten sie Heywood's Truppe aus dem Red-Bull *).

Diese äußeren Umstände trugen unstreitig dazu bei, um in Shakspeare's Seele Stimmungen zu erzeugen, wie sie in den obigen Sonetten ausgesprochen sind. Die Wahrscheinlichkeit, daß letztere um jene Zeit geschrieben sein dürften, wird daher bedeutend erhöht, wenn wir sehen, wie auch Shakspeare's dramatische Dichtungen aus seinem reiferen Alter von einem verwandten Geiste durchdrungen erscheinen. Alle Stücke, die zwischen **1606** u. **1614** entstanden sind, athmen einen tiefen, schweren, zuweilen bittern Ernst. Die Composition ist gedrungener und verwickelter; die Charaktere von strotzender Fülle, härter und schärfer gezeichnet, männlicher, von hervorragender Größe und eiserner Gediegenheit; die Sprache von Gedanken überströmend und daher zuweilen gebrochen, abspringend, wie Donner und Blitz daherfahrend; der Witz inhaltvoller, tiefsinniger, oft wahrhaft erhaben; die ganze Weltanschauung von dem schwermüthigen Gefühle des unvermeidlichen Unterganges alles Großen und Herrlichen, von dem herben Bewußtsein der furchtbaren Gewalt des Bösen in der menschlichen Natur durchdrungen. Man sehe z B. wie entschieden dieß in Macbeth, in Maß für Maß, in Cymbeline, auch im Wintermährchen und im Sturm ausgesprochen ist. Man sehe, wie das Tragische im König Lear (um **1605**) trotz der erschütternden

---

*) Um diese Zeit dürfte daher die obenerwähnte, in der 2ten Quartausgabe von **1603** fehlende Stelle in den Hamlet eingeschaltet worden sein, wie sie sich in der Folioausgabe findet.

Macht, mit der es auftritt, doch noch denselben milden, elegischen, verklärenden Nimbus um sich hat, der Romeo und Julie, Richard **II.** und Hamlet umgiebt, während das tröstende, versöhnende Element in Macbeth und Othello schon sehr zurücktritt, im Timon von Athen aber ganz fehlt. Das Komische dagegen wird satirisch, oder mischt sich mit dem tiefen, ethischen Ernste, der das Böse nicht mehr als bloße Schwäche oder Verkehrtheit verlacht, sondern es mit Zorn und Verachtung bekämpft, brandmarkt, an den Pranger stellt, — wie sich dieß in Maß für Maß, Cymbeline, Wintermährchen ꝛc. deutlich ausspricht. Man sehe endlich, wie die historischen Dramen, Julius Cäsar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, und der um diese Zeit wahrscheinlich umgearbeitete König Johann theils den tiefen Fall der gepriesensten Helden der Geschichte, theils die greuelvolle Verderbniß des ganzen menschlichen Lebens in Staat und Kirche darstellen (Vergl. unten Abschnitt **IV.**). Selbst die Composition hat einen etwas veränderten Charakter: sie ist meist klarer, einfacher, schwungvoll und rasch in gerader Linie fortschreitend; man sieht, Verstand und Reflexion haben mehr Antheil daran gehabt, als an den anmuthig verschlungenen Windungen, welche der Gang der Action, mehr vom künstlerischen Gefühle für Harmonie und Schönheit der Form geleitet, in den meisten älteren Stücken nimmt, — wie dieß aus einer Vergleichung von Macbeth und Othello mit Hamlet, Lear u. A. klar erhellet. Am meisten nähert sich Troilus und Kressida in seiner übermüthigen Laune und der sprudelnden Fülle des Witzes dem oben angedeuteten Charakter der vorhergehenden Periode, die wir von **1597** bis **1605** datirt haben. Gleichwohl giebt die vorwaltende satirische Tendenz auch diesem Stücke einen ernsten, zuweilen bittern Charakter. Zur Behandlung von Stoffen aus der alten Geschichte, an die sich Shakspeare erst jetzt wagte, dürfte er übrigens wohl zum Theil mit durch jene auch in der nationalen Kunstbildung damaliger Zeit überhandnehmende Verehrung des Alterthums geführt worden sein.

So sehen wir nähert sich die letzte Periode der Dichterlaufbahn Shakspeare's in den allgemeinen Gründzügen ihres Charakters auf gewisse Weise wiederum der ersten. Der tiefe ethische Ernst seiner Natur, das lebendige Bewußtsein und der eifernde Zorn über die Herrschaft, die das Böse im Menschen zu gewinnen vermag, und der eben so lebendige Glaube an eine sittliche

Nothwendigkeit und eine strafende Gerechtigkeit Gottes, — was ihn in der Jugend zu Stoffen, wie Titus Andronicus, Heinrich **VI.**, Richard **III.** u. A. geführt hatte, was in jener Uebergangsperiode von **1592—97** zu einem milden, elegischen Mitleiden mit der menschlichen Schwäche sich ermäßigt, zum beseligenden Glauben an Liebe und Tugend sich verklärt hatte, in der folgenden Schwung- und Glanzperiode aber, zur Basis der ganzen Weltanschauung herabgedrückt, als Grundaccord in die Jubeltöne des freudigsten, erhebendsten Selbstgefühls und der dankbaren Anerkennung aller Hoheit und Herrlichkeit der Natur und Menschenwelt hineinklang, — brach jetzt in erhöhter Kraft wieder hervor. Nur daß Alles, was der Dichter damals im jugendlichen, unbewußten Drange erstrebte, was ihm nur seine glühende Phantasie und Empfindung, nicht die eigene volle Erfahrung zutrug, was daher zuweilen noch leer und übertrieben in der Gährung begriffen, überschäumt und Blasen auswirft, jetzt nicht mehr gewollt, sondern vollbracht erscheint, jetzt erfüllt ist von dem ganzen Reichthum eines tiefen Geistes, der viel geforscht und gefunden, eines edlen kräftigen Willens, der viel gethan und noch mehr erstrebt, eines reinen, warmen Herzens, das viel geliebt und gelitten hat, jetzt durchdrungen erscheint von dem klaren, ausgebildeten Bewußtsein der selbsterlebten Wahrheit. Es ist derselbe Inhalt, derselbe Geist, nur in einer höheren, durchaus vollendeten Form. Während daher in den Dichtungen der ersten Periode die Composition zwar ebenfalls höchst verwickelt und gedrungen, aber noch der vollen harmonischen Gliederung und Abrundung ermangelt, die Charaktere zwar ebenfalls scharf und hart gezeichnet, großartig und vollkörnig, aber noch jugendlich einseitig und übertieben, die Sprache eben so gewaltig, hochstrebend und überbrausend, aber noch unbehülflich und schwerfällig erscheint, das Tragische zuweilen noch an das Gräßliche, das Komische, wenn auch selten, an das Niedrige und Leere streift; zeigen in allen diesen Beziehungen die Dramen der letzten Periode die volle Shakspearesche Meisterschaft. Die beiden mittleren Perioden dagegen durchzieht zwar ebenfalls derselbe Geist und Inhalt, aber doch mit einer starken Modification, in einer andern Richtung begriffen. Ja man kann sagen, jene Glanz- und Jubelperiode mit ihrem freudigen Selbstgefühle, ihrem genialen Uebermuthe im Vollgenusse des irdischen Daseins, stehe in einem

enschiedenen Gegensatze gegen Anfang und Ende der künstlerischen Thätigkeit Shakspeare's. Man kann sagen: ein Geist wie Shakspeare mußte in diesen Gegensatz fallen, er mußte sich dem äußeren, sinnlich weltlichen Leben voll und ganz hingeben, um seine innere Unzulänglichkeit erkennen und darstellen zu können, er mußte es bis an seine äußersten Gränzen durchlaufen, um sich drüber hinaus zu erheben. Will man so genau scheiden und sondern, so wird man auch finden, daß der Gegensatz nicht unvermittelt dasteht. Wie nämlich die Jahre **1592 — 1597** den Uebergang bilden vom Anfange zur Mitte hin, so läßt sich mit schärferem Messer die letzte Periode wiederum in zwei Hälften zerschneiden, von denen dann die erste als Uebergang von der Mitte zum Ende zu betrachten sein würde. In der That gehören die Dichtungen, in denen jener tiefe Ernst am schwersten auffällt: das Wintermährchen, Maaß für Maaß, Cymbeline, Sturm, Othello, Timon von Athen, vielleicht auch Macbeth, sämmtlich in die letzten Lebensjahre des Dichters von **1609 — 1613.** König Lear, Julius Cäsar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, Troilus und Kressida dagegen fallen zwischen **1605** und **1609.** In ihnen tritt zwar die Gewalt des Ernstes weit bedeutender hervor als in den früheren Stücken; doch fehlt ihnen der Anflug des Finstern und Bittern, den einige der spätern haben, meist ganz, oder er ist doch versteckt unter einer grünen Außenseite (wie in Troilus und Kressida).

Mag man indeß darüber denken, wie man will, mag man dieß scharfe Einschneiden in die lebendige Persönlichkeit und ihre geistige Entwickelung billigen oder nicht; jedenfalls läßt sich der oben angegebene allgemeine Charakter der späteren Dichtungen Shakspeare's nicht wegläugnen. Es ist daher unstreitig mehr als bloße Hypothese, wenn ich vermuthe, daß jene ernstere Lebensansicht, jene Seelenstimmung, in der ihm das wüste Treiben der Hauptstadt, die ganze, zum Verfall neigende Gegenwart und seine eigne Stellung darin allmälig zum Ekel werden mochte, der Hauptgrund war, warum Shakspeare um **1613 — 14** London verließ, und in seine Vaterstadt, mit der er durch jährliche Besuche stets in lebendiger Verbindung geblieben war, sich zurückzog. Wie frühzeitig er, wahrscheinlich aus Anhänglichkeit an seine Familie, mit diesem Gedanken umgegangen, beweisen seine oben angeführten Ankäufe von Grundeigenthum in

Stratford. Hier in seiner Besitzung New-Place lebte er noch ein paar Jahre in einsamer ländlicher Muße, wahrscheinlich ohne alle bestimmte Thätigkeit in seinem früheren Berufe *). Am 25sten März des Jahres 1616 machte er noch in voller Gesundheit sein Testament, welches sich erhalten hat, und in dem er seine älteste Tochter Susanne zur Haupterbin einsetzte, der jüngeren, Judith, ein bedeutendes Legat hinterließ, seine Schwester Joane und deren Kinder ebenfalls mit Legaten bedachte, auch für mehrere seiner Freunde und unter ihnen für seine Genossen R. Burbage, J. Heminge und H. Condell kleine Summen aussetzte, um ihnen Ringe zu kaufen, seiner Frau dagegen (neben dem ihr gesetzlich zustehenden Witthum) in einer kurzen, nachträglich eingeschobenen Zeile nur «sein bestes Bett nach dem besten nebst Zubehör» vermachte **).

Shakspeare starb indeß bereits am 23sten April desselben Jahres. Zwei Tage darauf (am 25sten) wurde er bestattet. Sein Grab zierte anfänglich nur ein einfacher Stein mit einer eben so einfachen Inschrift, welche nach einer in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts aufgezeichneten Tradition von S. selbst herrührte, später jedoch auch auf andern Grabsteinen in etwas veränderter Form hier und da vorkommt (S. Halliwell

---

*) Ein Maulbeerbaum, den er hier nach allgemein angenommener Tradition mit eigner Hand pflanzte, überlebte ihn beinahe anderthalb Jahrhunderte. Erst in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, als die Verehrung für Shakspeare in England bis zur Vergötterung sich steigerte und eine Menge Besuche nach New-Place zog, wurde er von dem dadurch belästigten mürrischen Geistlichen Francis Gastrell, dem damaligen Besitzer, umgehauen, und das Holz an einen Uhrmacher verkauft, der daraus kleines Ziergeräth zum Andenken an Shakspeare verfertigte und zu seinem großen Vortheil verkaufte. Derselbe Geistliche ließ im Unmuth über Steuerstreitigkeiten zuletzt (1759) auch das Haus niederreißen und die Baumaterialien verkaufen.

**) Sein Weib überlebte ihn noch 7 Jahre und starb am 6ten August 1623. Von seinen Kindern war sein Sohn Hammet bereits 1596 im 12ten Jahre gestorben. Seine jüngere Tochter Judith verheirathete sich im Februar 1616 mit Thom. Quiney, einem Weinbauer und Weinhändler zu Stratford; ihre Kinder starben indeß in jungen Jahren, ohne Nachkommen. Susanna dagegen hatte sich schon 1607 mit dem Dr. John Hall verheirathet, und hinterließ eine Tochter Elisabeth, zuerst an Thom. Nash, sodann an Sir John Bernard verheirathet, aber in beiden Ehen kinderlos, so daß mit ihr im Jahre 1670 das Geschlecht des Dichters ausstarb.

im Anhange zu **The Marriage of Wit and Wisdom etc.** p. 118). Sie lautete:

Laß Freund, um Jesu willen, Du
Den hier verschloßnen Staub in Ruh!
Gesegnet, wer verschont den Stein,
Verflucht, wer rühret mein Gebein.

Erst später, jedoch vor **1623**, wurde ihm von einem unbekannten, aber nicht ungeschickten Künstler, wahrscheinlich auf Kosten seines Schwiegersohnes, des **Dr.** Hall, ein größeres, eigentliches Denkmal errichtet; in Stein gehauen sitzt der Dichter unter einem Bogen, vor ihm ein Kissen, in der rechten Hand eine Feder, die Linke auf einer Papierrolle *). Auf einer Tafel unter der Büste stehen die lateinischen Verse:

Judicio Pylium, genio Socratem, arte Maronem
Terra tegit, populus moeret, Olympus habet.

und darunter in Englischer Sprache:

Steh, Wanderer, was gehst du so in Hast?
Lies, wenn du kannst, wen neid'scher Tod zur Rast
Hier brachte! Shakspeare, dem frisch, erquickt,
Natur nachstarb, deß Name schöner schmückt
Sein Grab als Prunk: Alles, was er schrieb, beweist,
Daß Kunst und Leben dienten seinem Geist.

Ein öffentliches Denkmal in der Westminsterabtei zu London erhielt Englands größter Dichter erst **125** Jahre nach seinem Tode **).

---

*) Der Kupferstich in der ersten Folio-Ausgabe von S.'s Werken **(1623)** zeigt zwar dasselbe Gesicht als diese Büste, aber mit einem anderen, ernsteren Ausdruck. Ben Jonson empfiehlt in einem Paar Versen den Kupferstich und rühmt seine Aehnlichkeit. Es ist daher anzunehmen, daß wir an ihm, obwohl er sonst wenig taugt, ein authentisches, wohlgetroffenes Porträt S.'s besitzen. —

) Erst **1741 wurde ihm eine lebensgroße Statue errichtet, stehend, in der Tracht seiner Zeit, an einen allegorisch verzierten Sturz gelehnt, den Arm auf ein Buch gestützt. Auf dem Säulensturz stehen die inhaltsschweren Worte aus einem seiner letzten Dramen, Sturm Akt **IV.** Scene **1**:

Die wolkenhohen Thürme, der Paläste Pracht
Die heiligen Tempel, der große Erdball selbst
Und Alles, was drin haust, wird untergeh'n,
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden.

Ueberblicken wir Shakspeare's äußeres, öffentliches Leben, das er als Schauspieler und Dichter führte, so sehen wir in jenen vier oder fünf Perioden, die es durchlief, ein natürlich fortschreitendes, organisches Ganzes vor uns, das vermuthlich auch ohne äußere Einwirkungen so und nicht anders sich gestaltet haben würde. Rechnen wir jene Störung seiner unbefangenen Dichterthätigkeit aber, die von Ben Jonson's Opposition ausging, so floß seine äußere Lebensgeschichte, nachdem die ersten jugendlichen Unbesonnenheiten und deren Folgen überwunden waren, in der That sehr still und ruhig, wenn auch nicht ohne Glanz und Erhebung dahin. Es war ein ächt poetisches Leben, ganz dem freien dichterischen Schaffen und der höher und höher steigenden Entwickelung seiner Kunst gewidmet. Shakspeare war weder Minister, noch Professor, noch sonst ein Beamteter; ja er war nicht einmal Hofpoet oder Mitglied von Kunst-Akademien und gelehrten Gesellschaften. Er war eben nur er selbst, nicht mehr und nicht minder als ein Dichter. Diese ungestörte Freiheit, diese Selbstständigkeit und Selbstgenügsamkeit war die Basis seiner Größe. Wie Sophokles, der in vieler Beziehung sein naher Geistesverwandter ist, stand er, auf sich allein gestützt, an der Gränzscheide zweier Zeitalter, auf dem Boden einer reichen Kunstblüthe, inmitten einer großen, edlen, gebildeten Nation. Er wollte nichts als was seine Kunst forderte und gewährte; er wollte nichts als laut verkündigen, was er rings umher in sich und in der Welt erschaute: die Herrlichkeit Gottes in Natur und Geschichte, die ganze Tiefe des menschlichen Geistes, den Muth und die Verzagtheit des Herzens, die unendliche Hoheit und Niedrigkeit der Menschennatur. «Indem er, wie Sophokles, nur das Reinmenschliche erstrebte, fiel ihm das Höchste und Größte von selbst zu.» —

Denn freilich Shakspeare war nicht blos ein großer Dichter, er war auch ein großer, edler Mensch. Er konnte das Eine nicht ohne das Andere sein. «Würdig, edel und geliebt» sind überall die Beiwörter, die im Munde seiner Zeitgenossen

---

Ueber dem Haupte der Bildsäule sind auf einer kleinen Marmortafel die Worte eingegraben: **Guilelmo Shakspeare anno post mortem CXXIV amor publicus posuit.** Die Kosten für das Denkmal wurden durch öffentliche Unterzeichnung aufgebracht, und das Ganze durch den Grafen Burlington, Dr. Mead, Pope und Martin besorgt.

den Namen Shakspeare's schmücken. Es will außerordentlich viel sagen, daß auf einen so glänzenden Geist, der, wenn auch sonst nicht beneidenswerth glücklich, doch seiner Zeit der gefeiertste Dichter, Günstling zweier gekrönter Häupter, Freund und Liebling großer und mächtiger Männer war, sogar der Neid keinen Schmutz zu werfen im Stande gewesen ist. Selbst daß sein äußeres Leben durchweg so geräusch- und anspruchslos, ganz ohne bedeutende Begebenheiten und Schicksale dahingeflossen ist, zeugt von dem ruhigen, breiten, majestätischen Strome seiner geistigen Entwickelung, von dem klaren, himmlischen Aether, der im Allgemeinen seine Seele umgeben haben muß. Das ist um so höher anzuschlagen, als in einem Geiste wie Shakspeare's, bei so gewaltigen Mitteln und Kräften, auch die sinnliche Natur mit ihren Begierden und Affekten gewaltig gewesen sein muß. Hören wir in seinen Dichtungen die ungeheuren Ausbrüche der Leidenschaft, die tiefen, durchdringenden Töne der Empfindung, das Wogen und Rauschen der Affekte, das vielgestaltige Spiel einer reichen, glühenden Phantasie; müssen wir annehmen, daß der Dichter Alles, was er in so lebendiger Wahrheit darstellt, auch selbst erlebt, wenigstens die Keime davon in der eignen Brust getragen habe, so erscheint die sittliche Kraft, die dennoch ihre Herrschaft nie verlor, in der That bewundernswürdig.

Leider sind über Shakspeare's *inneres* persönliches Leben die uns erhaltenen Nachrichten äußerst dürftig. Wir müssen uns auch hier wieder vornehmlich an seine Dichtungen halten. Daß Shakspeare's Dramen einen durchaus sittlichen Geist athmen, und die darin ausgesprochene Weltanschauung eben so viel Ernst und Tiefe als Reinheit der Gesinnung zeigt, werde ich in den folgenden Abschnitten darthun. Einzelne unmittelbar-*persönliche* Beziehungen lassen sich indeß aus ihnen dem Wesen der dramatischen Kunst gemäß ohne Zwang und Willkühr nicht entnehmen. Wichtiger in dieser Hinsicht sind seine wenigen lyrischen Gedichte, besonders seine Sonette. Hier sehen wir noch deutliche Spuren der Mühen und Kämpfe, die es ihm in einzelnen Momenten kostete, um jene sittliche Herrschaft über sich zu behaupten. Wir sehen, wie er sich zusammenfaßte, wie seine Seele sich hob und sank und wieder sich hob auf den Wogen seines reichen innern Lebens, wie er seinen Geist, «des sündigen Staubes Kern, den Narren rebellischer Mächte, die ihn umschalen, — den kurzen

Pächter, der auf seines Hauses mürbe Scherben so thöricht viel verwendet», — ermahnte und zu wappnen suchte gegen die rebellischen Erhebungen des «sündigen Staubes», gegen die stürmischen Angriffe der sinnlichen Begier und Leidenschaft (Son. 146.); wie er die Wollust, «der Seelen Tod in schimpflicher Zerstörung, die bis zur That»

Meineidig, mördrisch, blutig, voll Bethörung,
Roh, wild, wüst, grausam, ihrer unbewußt, —
Genossen kaum, und alsobald verachtet,
Gejagt mit Unsinn, und, erbeutet kaum,
Gehaßt mit Unsinn u. s. w. (Son. 129).

durch solche grelle Schilderungen sich abzuwehren suchte. — Wir sehen, wie er unermüdlich nach Wahrheit strebte, auch in seinem Privatleben unverbrüchlich wahr zu sein sich mühte, und in der Wahrheit allein die Ewigkeit erkannte (Son. 123); wie er daher «die bezahlten Züngler», Schmeichler und Lobhudler von sich und seinem Freunde mit scharfer Rüge hinwegweist (Son. 125. 82. 85. 86), und sich selbst verwundert fragt, «warum sein Gesang so arm und stumm sei an jungem Prunk und flinken Neuigkeiten, warum er sich nicht in den Zeiten umsehe nach neuerfundenen, fremden Ohrenweiden, — warum er immerfort dieselben Züge, immerfort das alte Lied in dem gewohnten Kleide schreibe?» (Son. 76.). — Wir sehen, wie er im Allgemeinen zwar durchdrungen war von einem freien, frischen Lebensmuthe, den die meisten seiner lyrischen Gedichte athmen, wie es doch aber auch Stunden gab, in denen er in eine schwermüthige, schmerzensreiche Wehmuth verfiel, in denen er sich überaus unglücklich fühlte, und klagte, «wie von seiner Sonne nur ein trüber Schein ihm auf die Brauen gefallen, und ach! nur Eine Stunde sein gewesen sei» (Son. 33. 30. 29. u. A.), Stunden, in denen er grübelte über die Vergänglichkeit aller menschlichen Größe, Schönheit und Herrlichkeit (Son. 64. u. A.); — wie er gleichermaßen im Allgemeinen zwar gehoben war von dem stillen, reinen Bewußtsein seiner eignen Größe und unsterblichen Meisterschaft (Son. 55. 60. 63. 65. 81. 101. 107), wie es aber doch auch Stunden gab, in denen ihn seine Werke leer, klein und ohnmächtig dünkten, in denen er, einem «Selbstverachtungstraum» sich überlassend, «in Kunst und Freiheit Dem und Jenem gleich zu sein wünschte», in denen er klagte, «daß seine

Muse nicht in reiferer Zeit erblühte, um eine köstlichere Frucht zu tragen», in denen er mit Einem Worte gar nichts von sich hielt (Son. 29. 32. 71. 72).

Am interessantesten sind folgende drei Sonette, die ich vollständig hersetze, weil sie nicht nur einen tiefen Blick in Shakspeare's Seele gestatten, sondern auch über die Art und Weise, wie er seine Stellung als Schauspieler und Dichter auffaßte, Licht verbreiten:

110.

Ach wohl ist's wahr, ich schwärmte her und hin,
Bot mich der Welt zum Spielwerk; in die Seele
Schnitt ich mir selbst, gab Höchstes wohlfeil hin;
Mit neuen Trieben mehrt' ich alte Fehle.
Sehr wahr ist's: fremd und schielend und bedingt
Sah ich die Wahrheit. Doch bei allen Mächten!
Dies Straucheln hat mein Herz mir nur verjüngt;
Dich besten Freund erprobt' ich unter Schlechten.
Nun ist es Alles bis auf Eins gethan,
Das ewig währt. Nie kommt zu neuer Probe
Des alten Freundes mehr der Trieb mich an,
Des Liebesgottes, dem ich mich gelobe.
Gieb nächst dem Himmel denn die höchste Lust,
Den Willkomm' mir an Deiner treuen Brust!

111.

Verklage nur des Glückes Göttin! Sie
Ist an den Sünden Schuld, die ich verübt;
Weil sie nichts beß'res mir zum Leben lieh,
Als feiles Brot, das feile Sitten giebt.
So liegt auf meinem Namen wie ein Brand,
So wird mein ganzes Wesen schier entweiht
Von seinem Handwerk, wie des Färbers Hand.
Hab' Mitleid denn und wünsch', ich würd' erneut!
Und scharfe Essigtränke will ich trinken
Als will'ger Kranker: was Entsühnung schafft,
Das Bitterste soll mir nicht bitter dünken,
Kein zwiefach Büßen, das die Strafe straft.
Hab Mitleid denn! Und Dein mitleidger Sinn,
O glaub' es, Herz! reicht mich zu heilen hin.

112.

Dein liebend Mitleid schließt die Wunden wieder,
Die in die Stirn mir grub des Pöbels Dienst.
Was kümmert mich mein Leumund für und wider
Wenn Du mein Gutes ehr'st, mein Schlimmes übergrün'st.

Du bist die Welt mir. Deinem Mund beständig
Vertrau' ich all' mein Lob- und Tadelsrecht.
Für Niemand bin ich sonst, Niemand für mich lebendig,
Der mir den ehr'nen Sinn links oder rechts bewegt.
In tiefsten Abgrund werf' ich alle Sorgen
Um Menschengunst. Mein taubes Otterohr
Wird nicht auf Läst'rer, nicht auf Schmeichler horchen.
Doch welchen Grund der Gleichmuth leg' ich vor?
Im Herzen fühl' ich Dich so mächtig leben,
Daß mir wie todt erscheint die Welt daneben.

Die beiden ersten dieser Sonette finden sich bereits in der gestohlnen Ausgabe Jaggards von 1599. Sie mögen also zwischen 1595 u. 1597—98 entstanden sein, und in dieselbe Zeit gehört denn ohne Zweifel auch das dritte, da es offenbar nur der beruhigende Schluß nach einer tröstenden, liebevollen Antwort des Freundes auf die vorhergehenden ist. Das zweite bezieht sich deutlich genug auf Shakspeare's Schauspieleramt. Wir sehen daraus, daß ihm jenes Handwerk schon damals verhaßt war und daß er also vermuthlich schon frühzeitig damit umging, die Schauspielerei ganz aufzugeben. Daraus ließe sich denn auch wohl erklären, warum er seitdem nur selten auftreten und meist nur kleine Rollen (wie Adam in Wie es Euch gefällt und den Geist in Hamlet) übernehmen mochte. Die andern beiden Sonette zeigen, daß seine Dichtungen auch nach 1592 noch mancherlei Tadel und Angriffe zu erdulden hatten. Wenn er aber im ersten einräumt, er habe die Wahrheit nur fremd, schielend und bedingt gesehen, so kann dies nur auf einige seiner älteren Werke gedeutet werden, in denen allerdings Manches übertrieben und einseitig ist. Daß er hin- und hergeschwärmt, ehe er die rechte Bahn gefunden, mag sich dies auf seine jugendlichen Unbesonnenheiten oder auf manche verunglückte Jugendarbeit beziehen, ist das Loos fast aller großen Geister, die eben nur *ihre* Bahn gehen können, und daß er der Welt zum Spielwerk sich geboten, sich in die Seele geschnitten, um sein Höchstes herauszuschälen und wohlfeil hinzuwerfen, ist das Bekenntniß eines ächten Dichtergeistes, der wohl weiß, daß in seinen Dichtungen sein edelstes Herzblut fließt, und doch die Welt so unfähig ist, das Beste, das er ihr beut, zu verstehen, so verderbt, das Höchste mit Füßen zu treten. Aber derselbe Geist fühlt sich zugleich durch dies Suchen, durch dies Schwärmen und Straucheln *verjüngt*; die ewige Jugend der

Kunst und der Liebe lebt in seinem Herzen; — derselbe Geist fühlt sich hoch erhaben über Lob und Tadel des blinden Pöbels, über Schmeichler und Lästerer; er verfolgt die gefundene Bahn, Nichts bewegt ihm den ehernen Sinn als das Urtheil der Edelsten und Gebildetsten. In deren Freundschaft und Liebe findet er den wahren Anker seines Lebens.

Liebe und Freundschaft edler Männer scheint in der That die stärkendste, erfrischendste Lebensquelle für Shakspeare's Seele gewesen zu sein. Sie ersetzte ihm wohl das Familienleben, das ihm Unglück oder eigne Schuld verkümmert hatte. Von keinem Dichter anderer Zeiten ist eine solche Liebesgluth der Freundschaft bekannt, wie sie sich in seinen Sonetten ausspricht. Sie sind voll der zartesten, rührendsten Beweise einer aufopfernden Hingebung. Ich glaube daher nicht noch bemerken zu müssen, daß, obwohl der Gegenstand ein hoher, angesehener junger Mann wie der Graf Pembroke war, doch die Liebe Shakspeare's eine durchaus reine Flamme war, ungetrübt von allen Nebenabsichten und Nebenmotiven. Das liegt in den Sonetten so voll und klar zu Tage, daß der leiseste Zweifel daran eine Versündigung an dem Adel der menschlichen Natur ist.

Shakspeare scheint überhaupt ein großes Talent zur Freundschaft besessen zu haben, — ein Ding, was nicht so häufig ist, als man glaubt. Aechte Freundschaft ist allemal der vollständigste, durchaus infallible Beweis ächten Seelenadels. Shakspeare hatte, außer dem Grafen Pembroke, der ihm allerdings am nächsten gestanden zu haben scheint, eine Anzahl Freunde, die, so viel von ihnen bekannt ist, seiner durchaus würdig waren. Von Southampton und Pembroke's Bruder, dem Grafen Montgomery ist schon oben die Rede gewesen. Außerdem stand er in traulicher, liebevoller Verbindung mit seinen Kunstgenossen Burbage, Heminge und Condell; das beweist sein eignes Testament, wie die Herausgabe seiner gesammelten Werke durch letztere. Augustin Philipps, ebenfalls ein Mitglied der Globusgesellschaft, vermachte ihm in seinem Testamente als Zeichen seiner Achtung und Liebe ein goldenes Dreißigschillingsstück, und John Fletcher, obwohl eine ganz andere Natur, als Dichter der Ben Jonsonschen Richtung folgend, stand doch in einem so nahen Verhältniß zu ihm, daß man es, wie Skottowe sagt, nicht für unvernünftig gehalten hat, sie als gemeinschaftliche Verfasser der **Two noble**

Kinsmen zu betrachten. In der That ist es eine baare Unmöglichkeit, daß Shakspeare an diesem Fletcherschen Stücke, das zum Theil eine unglückliche Nachahmung seiner Ophelia und einiger anderer seiner dramatischen Charaktere ist, auch nur den geringsten Theil gehabt haben kann; doch hat die alte Fabel, der unbegreiflicher Weise selbst Schlegel einigen Glauben schenkte, wie so viele Mythen einen guten Sinn: sie ist nämlich unstreitig nur aus der vertrauten Freundschaft zwischen beiden Dichtern hervorgegangen. Shakspeare, Fletcher und Jonson waren wohl die Hauptglieder des geselligen Kreises (des s. g. **Club at the Mermaid**), an welchem viele geistreiche und gebildete Männer, wie Beaumont, Selden, Cotton, Carew, Martin und Donne Theil hatten. Beaumont erinnert sich in seinem Briefe an Jonson mit Lust und Bewunderung «der Worte, die er in der Meermaid gehört, so hurtig, so voll ätherischen Feuers, als wenn jeder seinen ganzen Witz auf Einen Wurf gesetzt hätte.» Es läßt sich zwar nicht behaupten, daß alle die Genannten Shakspeare's Freunde «in des Worts verwegenster Bedeutung» gewesen seien. Aber seine Freunde waren sie, das steht fest, wenn es auch auffallen kann, daß er in seinen Dichtungen (abgesehen von den Sonetten an den Grafen Pembroke) keinem derselben ein Wort der Erinnerung oder des Lobes geschenkt hat; nur Jonson's gedenkt er in einigen Versen am Ende einer Sammlung Gedichte von Rob. Chester. Dafür hat er indeß in mehreren seiner dramatischen Charaktere (Horatio im Hamlet, Kent und der Narr im Lear u. A.) namentlich im Kaufmann von Venedig der Freundschaft selbst das herrlichste Monument gesetzt. Außerdem läßt sich aus Meres oben angeführter Aeußerung mit Sicherheit entnehmen, daß mehrere von seinen kleineren, an Freunde gerichteten Gedichten verloren gegangen sein müssen.

Nur Shakspeare's Verhältniß zu Ben Jonson ist vielfacher Gegenstand kritischer Untersuchungen und Streitigkeiten geworden, weil es natürlich für den Charakter der beiden merkwürdigen Männer von erheblicher Bedeutung ist, darin klar zu sehen. Daß beide in einem vertraulichen, freundlichen Vernehmen mit einander gestanden, leugnet Niemand; es geht schon aus den obigen Bemerkungen hervor. Ist es wahr, daß das erste Stück, welches Jonson dem Globus übergeben hatte, das man aber unberücksichtigt zurückschicken wollte, auf Shakspeare's Empfehlung an-

genommen und aufgeführt wurde, so mag dies den Grund zu ihrer nähern persönlichen Bekanntschaft gelegt haben*). Nach Shakspeare's Tode dichtete B. Jonson für die osterwähnte erste Folio-Ausgabe der Shakspeareschen Werke eine große Anzahl von **Commentadory Verses**, eine Art Elegie auf den dahingeschiedenen Freund, schrieb eine lobende Inschrift unter sein Bildniß, und ist vielleicht auch der Verfasser der anpreisenden Vorrede zu derselben Ausgabe. Jonson's empfehlende Verse haben zwar trotz des großen Lobes, das sie dem Gefeierten freigebig spenden, in ihrem schwülstigen Pathos etwas Kaltes und Gezwungenes, und gedenken mit einem gewissen vornehmen Mitleid des Mangels an gelehrter Bildung in dem Empfohlenen. Dennoch ist ihm gern zu glauben, wenn er noch mehrere Jahre nach Shakspeare's Tode versicherte: «er habe den Mann geliebt und ehre sein Gedächtniß wie irgend Einer.» Es handelt sich nur um die Frage, wie viel innere, objektive Wahrheit in diesem freundschaftlichen Verhältnisse gelegen haben dürfte? Malone und Andere glauben, Ben Jonson habe Shakspearen in der That gründlich gehaßt und beneidet. Daß indeß diese kecke Behauptung in das Herz eines Anderen hinein, dessen Mund das Gegentheil versichert, eine bloße Voraussetzung ist, leuchtet von selbst ein. Gifford dagegen, der treffliche Herausgeber von Ben Jonson's Werken, sucht (**I, p. CCLI.** ff.) mit großer Vorliebe Alles zum Besten seines Autors zu kehren. Nehmen wir aber sorgfältig zusammen, was wir von Jonson's Charakter und Leben wissen, so ist nicht schwer zu erkennen, worin sein sonst sehr tüchtiger und gründlicher Anwalt geirrt habe. Wiefern Jonson hinsichtlich seiner ästhetisch-kritischen Opposition gegen Shakspeare Recht und zugleich Unrecht hatte, wird im folgenden Abschnitt näher dargethan werden. Er hatte Recht, so weit jede neue, in der Geschichte des menschlichen Geistes nothwendige Richtung Recht hat gegen alle Pracht und Herrlichkeit der Vergangenheit; Unrecht, sofern er verkannte, daß der neue Geist, den er vertrat, in der That in Shakspeare's Dichtungen bereits aufgenommen war, und daß Alles, was er hinsichtlich der Form nach den mißverstandenen und unanwendbaren Regeln des Aristoteles vermißte oder zu

---

*) Gifford: **B. Jonson's Works. London 1816. I. p. XLIII ff.** bestreitet diese Angabe Rowe's. Allein ohne allen Grund, wie Collier (**Life of Sh. p. CLXVI**) überzeugend dargethan hat.

tadeln hatte, in Wahrheit vorhanden oder zum Vorzug anzurechnen war. Auch hatte er Recht, wenn er sich dreimal gelehrter dünkte als Shakspeare; — nur daß man mit der Gelehrsamkeit nicht dichten, mit der bloßen Theorie keine Thaten thun kann, wie er sich einbildete. So lange er also, trotz der festen Ueberzeugung von seinem Rechte, doch im Kampfe gegen Shakspeare entschieden den Kürzeren zog, mischte sich ohne Zweifel in seine Achtung und Anerkennung das bittere Gefühl des ihm geschehenden Unrechts, ein Gefühl, das seiner Natur nach sehr nahe an Neid gränzt. Sein Verstand mochte das große Dichtertalent wie den persönlichen Werth seines Nebenbuhlers hochschätzen, sein Herz und seine Liebe zu ihm aber waren unstreitig durch die allgemeine Verstimmung gegen die ganze Lebenssphäre, zu welcher Shakspeare gehörte, getrübt und verfälscht. So muß jeder Unbefangene glauben, der seine herben Ausfälle gegen die Schauspieler und Volksdichter in seinen älteren Stücken liest. Später dagegen, als Jonson mehr Eingang fand, mochte sich jenes bittere Gefühl mehr und mehr mildern; und als gar Shakspeare ganz vom Schauplatze abgetreten war, klärte sich gewiß die Liebe und Verehrung, die er ihm stets gezollt hatte, zu wahrer Reinheit und Lauterkeit ab. Von Shakspeare's großem und edlem Geiste dagegen bin ich überzeugt, daß er stets das Tüchtige, Ehrenwerthe und Große, wenn auch einseitig Große, in Ben Jonson's Wesen anerkannt hat. Ihn, obwohl er der Angegriffene war, mochte wohl das späterhin zunehmende Uebergewicht der verderblichen Geistesrichtung, die sein Freund repräsentirte, verstimmen; daß er sich aber dadurch gegen den achtungswerthen Gegner selbst habe einnehmen lassen, davon findet sich auch nicht die geringste Spur. Ob sich indeß sein liebewarmes Herz, sein gemüth- und phantasiereiches Wesen zu B. Jonson's ganz entgegengesetzter Natur besonders hingezogen gefühlt habe, möchte ich freilich bezweifeln. Ihre Freundschaft scheint im Allgemeinen einen ähnlichen Charakter gehabt zu haben wie etwa die zwischen Göthe und Herder, mehr auf gegenseitige Achtung und auf jenen durch die schroffsten Differenzen hindurchgehenden geheimnißvollen Zug der Verwandtschaft, der alle großen Geister an einander fesselt, als auf individuelle Herzensneigung gegründet. —

Fuller erwähnt, daß zwischen Shakspeare und Ben Jonson nicht selten Witztreffen geliefert worden seien und vergleicht letzte-

ren wegen seiner schwerfälligen, langsamen Gelehrsamkeit und Gründlichkeit mit einer spanischen Galeone, Shakspearen dagegen mit einem der kleinen Englischen Kriegsschiffe (men of war), durch deren Leichtigkeit, Gewandtheit und wohlgeleitete Beweglichkeit bekanntlich die spanische Armada besiegt ward. Auch Rowe und Aubrey loben Shakspeare's lebendigen, treffenden, gefälligen und leichten Geist; Aubrey nennt ihn sehr bezeichnend «komisch ohne Possenhaftigkeit und witzig ohne Affektation.» Die wenigen Beispiele indessen, die uns von seinem geselligen Witz überliefert werden, geben nur einen äußerst dürftigen Begriff von der hinreißenden Unterhaltungsgabe, die wir ihm zutrauen dürfen (sobald man sie nur nicht mit dem Talente zu oberflächlich-witziger Tändelei verwechselt, das freilich tiefe und reiche Geister meist gerade nicht besitzen). Nur das Eine finde hier einen Platz, da es einen unzweideutigen Beweis von seiner raschen Erfindungsgabe liefert. Rowe und Aubrey erzählen: ein gewisser John Combe, ein Bekannter des Dichters, der durch Wucher ein beträchtliches Vermögen zusammengescharrt hatte, habe im heitern Gespräche ihn gebeten: er möge ihm seine Grabschrift dichten, und da er sie nach seinem Tode schwerlich kennen lernen dürfe, so möge er sie sogleich aufsetzen. Shakspeare schrieb augenblicklich folgende Verse nieder:

Vom Hundert Zehne hat der Teufel nur gewährt;
Doch Combe will zwölfe haben, versichert er und schwört.
Drum wenn die Leute fragen: Wen decket dieser Stein?
So spricht der Teufel: Ei, John Combe ist's, der ist mein!

Und eine ähnliche ebenfalls Shakspearen zugeschriebene Grabschrift auf einen Sir William Stone soll so gelautet haben:

Wohl Zehn vom Hundert hat sich hier gebettet;
Doch Hundert gegen Zehn: die Seele ist nicht gerettet.

Wie Shakspeare's Herz der edlen Gluth der Freundschaft, so war es wohl auch der durch die Sinnlichkeit stets getrübten Leidenschaft der Liebe nicht minder zugänglich. Das ist die gefährlichste Klippe, an der die Sittlichkeit großer Dichter am leichtesten scheitert. Shakspeare's Ehe bestand zwar äußerlich fort, das innere Band war aller Wahrscheinlichkeit nach frühzeitig gerissen. Die freien Sitten der Hauptstadt, in die er als ein junger Mann von 22 Jahren, rath- und hülflos eintrat, gränzten in geschlechtlicher Beziehung bis an Zügellosigkeit. Es wäre also

nicht zu verwundern, wenn sie auch ihn zu Ausschweifungen aller Art fortgerissen hätten. Dennoch sind uns nur zwei einzelne Fälle bekannt, mit deren Hülfe die streng-sittliche Haltung seines Lebens angefochten werden könnte. Der erste Fall war indeß ohne Zweifel ganz unschuldiger Art. Shakspeare pflegte nämlich auf seinen jährlichen Reisen zwischen London und Stratford, auf denen er Oxford passirte, hier stets im Gasthofe zur Krone einzukehren. Da die Wirthin eine schöne und geistreiche Frau, ihr Mann, übrigens ein ernster, verständiger Bürger, ein Verehrer Shakspeare's und ein Freund von Schauspielen und Schauspielern war, so gaben diese häufigen Besuche natürlich zu allerlei Vermuthungen Anlaß. Mehr als Vermuthungen nebst einem witzigen Einfalle eines alten Oxforder Bürgers berichtet indeß selbst die Tradition nicht, und die angebliche Liebschaft war daher unstreitig nichts weiter als ein ganz schuldloses poetisches Spiel, ein gegenseitiges ästhetisches Gefallen des Dichters an der liebenswürdigen Frau und umgekehrt. Was ist das Leben ohne diese Anziehungskraft edler, reichbegabter Geister und gleichgestimmter Herzen zu einander?

Zweifelhafter dagegen ist das sonderbare Verhältniß Shakspeare's zu einem schönen Mädchen, wovon in mehreren seiner Sonette die Rede ist (Son. 127 ff. vergl. 40—42). Der Dichter klagt, daß es sein Unglück gewesen sei, zu lieben, wo man liebend ihm meineidig ward. Er schildert eben so oft die Reize und verlockende Anmuth als die Unwürdigkeit seiner Zauberin; er seufzt, «daß er sie schön gepriesen und sich lauter gedacht habe, die doch schwarz sei wie die Hölle und finster wie die Nacht» (Son. 147) und fragt verwundert, «wie Aug' und Herz das wahrhaft Reine verkennen, und so ekler Pest sich zuwenden können?» (Son. 137). Die Coquetterie und Treulosigkeit der Geliebten scheint auch das trauliche Verhältniß zwischen ihm und seinem geliebten Freunde, dem jungen, schönen und liebenswürdigen Grafen Pembroke, getrübt zu haben; denn dieser gerade war es, dem die Liebe der Geliebten sich zuwendete. Am deutlichsten spricht das 144ste Sonett (mit Beziehung auf 133. 134.), das ich deshalb hersetzen will:

Zwei Minnen hab' ich, bin beglückt und darbe,
Die treiben stets zwei Geistern gleich mich an:
Mein böser Geist, ein Weib von schlechter Farbe,
Mein guter Engel gar ein schöner Mann,

Mein weiblich Weh will mich der Hölle zugesellen,
Lockt meinen guten Engel von mir fort:
Zum Teufel möchte sie den Heiligen entstellen,
Umbuhlt den Reinen mit falschem Schmeichelwort.
Und ob mein Engel ward zum bösen Feind,
Vermuth' ich's auch, behaupt' ich's doch nicht eben; —
Da beide von mir sind einander Freund,
Wird Einer in des Andern Hölle leben.
Doch wie es steh', ich kann es nicht vermuthen,
Als bis mein böser Geist verschlingt den Guten.

Doch zeigt auch hier wieder der Dichter die aufopfernde Kraft seiner Freundschaft: unter Klagen entsagt er, und nimmt den Freund mit der wärmsten Liebe und verstärkter Zärtlichkeit wieder an seine Brust (Son. 40—42*)).

Es fragt sich nun vor allen Dingen, ob und wie weit hier wirklich Erlebtes und wirkliche Personen dargestellt sind? Da alle anderweitigen Nachrichten fehlen, so ist nur das Eine gewiß, daß sich mit Bestimmtheit nichts darüber entscheiden läßt. Warum sollte der Dichter nicht das ganze interessante Verhältniß erdichtet haben? Warum könnte er nicht einen vielleicht ganz unschuldigen und unbedeutenden Vorfall zwischen ihm und dem Grafen Pembroke poetisch ausgeschmückt und zu einem lyrischen Drama verarbeitet haben? Ohne allen Zweifel *kann* es möglicher Weise so sein. Dennoch bin ich überzeugt, daß es nicht so *ist*. Alle übrigen Sonette in der dem Mr. W. H. gewidmeten Sammlung beziehen sich so evident auf wirkliche lebendige Zustände, Verhältnisse, Ereignisse und stellen ganz eigentlich nur den fortlaufenden innern und äußern Verkehr zwischen den beiden Freunden dar, daß es ganz willkührlich ist, einzelne Glieder aus dem vollen, zusammenhängenden Ganzen herauszureißen und auf einen ganz andern Boden zu verpflanzen. Darin wird jeder Unbefangene mit mir übereinstimmen**). Außerdem möchte ich die so bedeutsamen Charakterzüge, die uns diese Sonette gerade lie-

---

*) Obwohl diese drei Sonette an einer andern Stelle und in einem andern Zusammenhange stehen, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß sie sich auf dasselbe Verhältniß beziehen.

**) Auch Collier Hist. I, 329 f. meint, daß die Sonette meist buchstäblich zu nehmen sind, glaubt aber, daß mehrere von ihnen für andere Personen, die sich nicht so gut auszudrücken getrauten, verfertigt seien. Ich sehe für diese Hypothese indeß nicht den mindesten Grund.

fern, um keinen Preis in dem Leben des großen Dichters missen. Wie könnte Shakspeare Shakspeare geworden sein, wie möchte er seinen Macbeth, Hamlet, Lear, Kaufmann von Venedig, Maß für Maß, Sturm ꝛc. gedichtet haben, wenn er nicht selbst im eignen Leben, in der eignen Brust den mächtigen, geheimnißvollen Zauber der Sünde erfahren hätte? Hier hören wir ihn, ihn selbst, wie er staunend fragt:

Von woher kommt Dir dieser Reiz des Bösen,
Daß wenn ich wählen sollte, selbst Dein Gift,
Dein Abschaum durch sein freies, sichres Wesen
Das Edelste der Andern übertrifft?
Wer lehrte Dich mehr Lieb' in mir entzünden
Je mehr ich Hassesgründe hör' und seh? —
— — — — — Son. 150.

Das ist die Zauberkraft der sinnlichen wollüstigen Schönheit, die in den alten Märchen vom getreuen Eckart, vom Venusberge ꝛc. so tiefsinnig dargestellt wird. Das ist das Verlockende, das scheinbar Poetische am Bösen: dieser trügerische Schein einer göttlichen Freiheit und Sicherheit, dieß schmeichelnde Gesetz, daß schön sei, was gefällt, und was schön, auch recht und sittlich. — Das war es, was Shakspeare, durch eigne Erfahrung belehrt, dem Freunde und der Welt warnend vorhalten wollte. Daß er dieß so frei und offen that, beweist aber zugleich, daß er den bösen Leumund nicht zu fürchten hatte; es beweist, was ohnehin jeder Unbefangene zwischen den Zeilen deutlich lesen kann, daß ihn das Böse wohl verlockt, aber nicht gefangen genommen, daß er gerungen und gekämpft, aber auch den Sieg gewonnen hatte. Wer so sehnsüchtig wie er (Son. 134) die Feiheit sich wünscht, der hat sich schon frei gemacht, der ist schon frei.

Dem sei indeß wie ihm wolle. Ich will nicht vertheidigen, was an sich nicht zu vertheidigen ist; ich will keineswegs behaupten, daß Shakspeare ein abstrakter Tugendheld gewesen sei. Er mag in dem Punkte, in dem wir alle so schwach sind, auch zuweilen schwach gewesen sein *). Nur das bedenke man, daß die

*) Die Anekdote bei Collier I, 331 (aus dem von ihm entdeckten, schon oben erwähnten Tagebuche vom Jahre 1601—1603, wahrscheinlich eines Mitgliedes einer der Inns of Court): daß Shakspeare sich einmal in ein Stelldichein seines Freundes Burbage statt des letzteren eingeschlichen

Liebe und jene Zauberkraft der Schönheit gerade auf der Fülle und Reizbarkeit des Gefühls und der Phantasie beruhen, die der Dichter als Dichter in besonders hohem Maße besitzen muß, daß mithin der Dichter mehr als andere Söhne Eva's solchen Versuchungen ausgesetzt ist. Dazu die natürliche Zärtlichkeit begabter Frauen für Künstler und Dichter, denen sie oft von selbst in die Arme laufen. Endlich war die Zeit, in der Shakspeare von dieser Krankheit befallen ward, gerade jene Glanz- und Jubelperiode seines Lebens, die Zeit einer poetischen Trunkenheit, in der alle Saiten seines Wesens in höchster Spannung vibrirten, alle Adern von Lebenkraft und Lebenslust überströmten *). Der Sittenrichter möge also menschlich richten, und vor der Objektivität des Rechts auch die Subjektivität des Angeklagten gelten lassen; sonst fallen das Recht und die zu beurtheilende That in todter Abstraction auseinander.

Man hat so viel über Shakspeare's moralischen Charakter geschrieben, ohne je näher zu untersuchen, welcher Confession Shakspeare gewesen sei. Und doch gehören Sittlichkeit uud Religion so untrennbar eng zusammen. Selbst der weitschweifige Drake erwähnt diesen Punkt nur ganz beiläufig. Denn jenes Scriptum, ein testamentarisches Glaubens- und Sündenbekenntniß eines John Shakspeare, das er I, 9 f. mittheilt, und woraus er und ein Paar Andere ohne Weiteres geschlossen haben, daß Shakspeare's Vater Katholik gewesen und der Dichter selbst in der katholischen Confession erzogen worden sei, ist offenbar das Machwerk eines Pfaffen, wahrscheinlich untergeschoben, vielleicht von dem Schuhmacher John Shakspeare herrührend, dessen gleichzeitige Existenz zu Stratford Ekottowe zuerst näher nachgewiesen hat. Erst 1770 wurde es angeblich versteckt gefunden in dem Ziegeldache des Hauses, das John Shakspeare muthmaßlich bewohnte. Malone ließ es 1790 drucken, und hielt es anfänglich für ächt, erkannte aber bald seinen Irrthum. Es hat in der That so wenig innere und

---

habe, — klingt zwar sehr fabelhaft und hat eben nur den Werth einer Anekdote. Doch kommt sie aus einer Quelle, gegen die wir nichts einwenden können, weil wir gar nichts von ihr wissen, und mag zu den halben Beweisen für das Obengesagte ein Viertheil beitragen.

*) Daß diese Liebesgeschichte um 1599 spielte oder wenigstens begann, ergiebt sich daraus, daß das 138ste Sonett bereits in Jaggard's Ausgabe des Verliebten Pilgers v. 1599 sich findet.

äußere Beglaubigung, daß es nicht einmal zureicht, um irgend eine Hypotheſe darauf zu bauen. Um ſo unverzeihlicher iſt es, daß mit der Aufdeckung dieſes pfäffiſchen Blendwerks die meiſten Engliſchen Kritiker und Litterar-Hiſtoriker den ganzen Punkt abgethan zu haben glaubten. Erſt in neueſter Zeit hat man dem großen Dichter auch nach dieſer Seite hin die gebührende Aufmerkſamkeit geſchenkt. Collier (**Life of Sh.** a. O. S. **CXXXVIII.** f.) erklärt zwar ebenfalls jenes Scriptum für untergeſchoben, bringt aber ein anderes Document bei, das erſt vor kurzem aufgefunden worden, und nach dem es wenigſtens zweifelhaft erſcheinen kann, ob des Dichters Vater nicht ſpäter an ſeinem proteſtantiſchen Glauben irre geworden, und ſich im Geheimen dem Katholicismus zugeneigt habe. Es iſt der Bericht der Commiſſion, vom September **1592**, die aus 8 Mitgliedern beſtehend, durch den Geheimenrath der Königin beauftragt war, nach allen ſolchen Perſonen zu forſchen, welche als Jeſuiten, Seminar-Prieſter, Flüchtige oder Recuſanten in Warwickſhire zu finden ſeien. Unter den ſ. g. Recuſanten, d. h., denen, welche monatlich die Kirche gemäß dem Befehle der Königin zu beſuchen ſich weigerten, iſt auch der Name John Shakſpeare's neben 8 andern verzeichnet, aber ausdrücklich beigefügt, daß dieſe neun angeblich nicht zur Kirche gekommen, aus Furcht vor Schuldproceſſen [d. h. vor Arretirung durch ihre Gläubiger]. Collier will dieſen Grund nicht anerkennen, weil es ihm undenkbar ſcheint, daß S. nicht damals bereits ſeinen Vater aus aller Geldverlegenheit befreit haben ſollte. Allein zunächſt wiſſen wir ja gar nicht, wie groß die Schulden ſeines Vaters geweſen, und ob nicht, trotz aller Unterſtützung Seitens des Sohnes noch mancher Poſten ſtehen geblieben ſei. Dann aber bezieht ſich jener Grund nicht bloß auf das Jahr **1592**, ſondern ohne Zweifel auf einen längeren Zeitraum, in welchem der alte Shakſpeare wenig oder gar nicht zur Kirche gekommen, da der Nichtbeſuch während einiger Monate ihn noch nicht zum Recuſanten machen konnte. Wie das Kirchengehen leicht zur Gewohnheit wird, ſo kann es auch leicht außer Gewohnheit kommen: John Shakſpeare mochte daher auch, nachdem er durch die Unterſtützungen ſeines Sohnes von der Furcht vor dem Schuldarreſt befreit worden, ſich noch nicht zum Kirchgänger umgewandelt haben. — Doch es kommt hier überhaupt nicht auf den Vater, ſondern auf den Sohn an. Dieſer wurde — das ſteht urkundlich feſt — in

der protestantischen Kirche von Stratford getauft; er besuchte ohne Zweifel die allgemeine Stadtschule, und empfing hier eben so unzweifelhaft den ersten Religions-Unterricht in der protestantischen Lehre. Die Erlaubniß zum einmaligen Aufgebote für seine Verheirathung wurde von einem protestantischen Bischofe ertheilt, wahrscheinlich also auch die Ehe in der protestantischen Kirche eingesegnet. Welcher Grund bleibt übrig, ihn für einen Katholiken zu halten? — Wäre er aber auch in der katholischen Kirche geboren und erzogen, so müßte jedenfalls angenommen werden, daß er später vom Glauben seines Vaters abgefallen und zur protestantischen Kirche übergetreten sei. Denn wie tief er den Verfall und die Nichtigkeit des Papstthums erkannt, das beweist zur Evidenz sein König Johann, ein Beweis, der für sich allein schon genügen würde, sobald das ältere Stück desselben Namens, in welchem jene Erkenntniß bis zu Haß und Verachtung gesteigert erscheint, für eine Vor- oder Jugendarbeit Shakspeare's anerkannt wäre. In denselben Sinn, der sich in König Johann ausspricht, stimmen außerdem Heinrich **V.** u. **VI.**, besonders Heinrich **VIII.** ein. Schon das eine Wort in Heinrich **VIII.** (A. **V.** Sc. 4.): „**In her days** (zu Elisabeth's Zeiten) .... **God shall be truly known**“, entscheidet die Frage. Vor Allem aber ist Maß für Maß hier zu nennen, ein Stück, das gerade gegen die katholische Werkheiligkeit gerichtet, ganz auf das Lebensprincip der evangelischen Kirche gegründet ist. Diese tiefsinnige Dichtung, und neben ihr der Kaufmann von Venedig, Macbeth, Richard **III.** u. A., Stücke, deren Grundideen tief in einer eben so poetischen als religiösen Weltanschauung wurzeln, verkünden laut den frommen, freien, evangelischen Sinn des großen Dichters. Ja, nicht blos diese, — alle seine Dramen kann man zu Zeugen dafür aufrufen, sofern alle ohne Ausnahme von derselben poetischen Weltanschauung getragen erscheinen. Dieß werde ich in den folgenden beiden Abschnitten darthun. Für jetzt muß ich mich begnügen, zunächst daran zu erinnern, daß eine so hohe und reine Moral, wie sie anerkanntermaßen nicht nur in den Grundideen der Shakspeareschen Stücke, namentlich in seinen historischen Dramen, sondern auch in seinem klaren, ruhigen Leben sich abspiegelt, entweder aus unverfälschter Frömmigkeit hervorgegangen sein, oder diese aus sich erzeugt haben muß; und daß ein so tiefes Verständniß der Weltgeschichte und ihres wahren Gehalts ein eben

so tiefes Verständniß des Wesens der Religion voraussetzt. Demnächst will ich nur noch auf einige persönliche, für seine Denkungsart charakteristische Züge aufmerksam machen. Zuerst auf jene entschiedene Vorliebe für seine älteste Tochter Susanna, die wegen ihrer Frömmigkeit und ihres reinen evangelischen Wandels allgemein geachtet war: ihre Grabschrift sagt ausdrücklich:

Witty above her sexe, but that's not all;
Wise to salvation war good Mistress Hall;
Something of Shakspeare was in that, but this
Wholy of him, with whom she is now in bliss etc.

Ferner auf einige Stellen in seinen Sonetten, die, unstreitig aus seiner eigensten Individualität geflossen, einen so demüthig bescheidenen, von allem Hochmuth entfernten, die eigene Schwäche und Hinfälligkeit so klar erkennenden und so herzlich bereuenden Sinn aussprechen, daß an dem wahren, lebendigen Fundamente aller Frömmigkeit in Shakspeare's Seele kein Zweifel sein kann. Sein Testament beginnt mit den Worten: «Im Namen Gottes, Amen. Ich W. S. ....mache und verordne hiermit meinen letzten Willen und Testament folgendergestalt: Zuerst empfehle ich meine Seele in die Hände meines Schöpfers, hoffend und festiglich glaubend, durch die Verdienste Jesu Christi, meines Heilands, theilhaftig geworden zu sein des ewigen Lebens» u. s. w. Dieß war vielleicht die damals gebräuchliche Floskel am Eingange eines Testaments. Allein bei einem Manne wie S., von dem man annehmen muß, daß er keine Mode oder Redensart, die seiner Sinnesart widersprochen, aufgenommen haben wird, gewinnen diese Worte eine höhere Bedeutung. Selbst jene alte einfache Grabschrift, die den Wanderer um Jesu willen bittet, die Gebeine des Todten nicht zu verstören, wahrscheinlich von ihm selbst, oder doch in seinem Sinne verfaßt, ist nicht unbedeutend, sofern ihr, wenn auch in der altkirchlichen grobsinnlichen Form, der Glaube an die Auferstehung des Leibes zum Grunde liegt. Endlich spiegelt sich, wie bemerkt, in seinen späteren Dramen eine verhältnißmäßig ernstere, zuweilen an Strenge und Härte gränzende Lebensansicht ab. Der Grund davon, wie von seiner Rückkehr nach Stratford, ist, wie gesagt, zum Theil in einer Verstimmung seiner Seele über jene ihm und seiner Kunst feindliche Richtung des Zeitgeistes, in dem Schmerz über die Lage seines Vaterlandes unter der Regierung Jacobs, und alle die Uebel, an denen es schon litt und die er mit prophetischem Blicke nahen sah, zu

suchen. Sicherlich aber lag der Hauptgrund dazu in Shakspeare's eigenster Persönlichkeit, in der allmälig zunehmenden Unlust an dem bunten, gehaltlosen Treiben der Hauptstadt, in der sinkenden Achtung vor einer Thätigkeit, an der ihm mehr und mehr das Gepräge des Vergänglichen und Nichtigen hervortrat, — kurz in jener Sinnesart, welche gerade den tiefen, ächten Künstlergenius befallen mag am Abend seines Lebens, nachdem er an sich selbst erfahren, daß das Höchste des menschlichen Daseins eben nur ein Spiel dieser irdischen Zeitlichkeit ist, ein Tropfen im Meere der Unendlichkeit, nicht in sich selbstständig, sondern nur da, um unterzugehen und in ein höheres Sein verklärt zu werden, eine Sinnesart, die uns an einigen der größten Meister unter den Malern des 15ten und 16ten Jahrhunderts begegnet, und die Shakspeare selbst in einem seiner letzten Stücke (in den erwähnten Versen des Sturms) so schön ausgesprochen hat *).

Trotz seines frommen und ernst moralischen Sinnes findet sich doch andererseits keine Spur bei ihm von jener puritanischen Strenge, Schwarzdenkerei und fanatischen Verfolgungssucht, die gegen Ende seines Lebens in England mehr und mehr um sich zu greifen begann. Daß er kein pietistischer Kopfhänger gewesen, und nicht nur ein guter Protestant, sondern sogar frei war von aller confessionellen Bornirtheit, bedarf überhaupt keines Beweises; jede Zeile seiner Dichtungen legt Zeugniß dafür ab. Wohl aber kam es darauf an, das Gegentheil darzuthun, zu zeigen, daß Shakspeare nicht roh, unsittlich, gottlos zu nennen sei, — ein Vorurtheil, das beschränkte Köpfe aus den zweideutigen Scherzen, den Nuditäten und Cruditäten geschöpft haben, die bekanntlich oft genug in seinen Dichtungen sich finden, die aber ohne allen Zweifel größtentheils auf Rechnung der freieren Sitten und jener ungeschminkten Ausdrucksweise seiner Zeit zu setzen sind, einer Zeit, die noch kräftig genug war, um ohne Scheu das Gemeine bei seinem wahren Namen zu nennen, den Anblick des Lasters ohne Gefahr zu ertragen, und über die Schwäche und Verkehrtheit der menschlichen Natur zu lachen.

---

*) Nach Allem, was ich im Obigen über den fraglichen Punkt gesagt habe, wird man mir es hoffentlich erlassen, die Behauptungen, die Hr. v. Schütz, ich weiß nicht gleich in welcher seiner Schriften, zu Gunsten der Meinung, daß Shakspeare Katholik gewesen, aufgestellt hat, noch besonders zu widerlegen. —

Shakspeare's sittlicher Charakterstärke, der Energie seines Willens, der Tiefe seines Geistes, der Macht seiner schaffenden Phantasie stand endlich ohne Zweifel eine entsprechende Masse von Kenntnissen zur Seite. Das alte Vorurtheil, als sei er ein roher, ungebildeter Naturdichter gewesen, fängt jetzt auch bei den Englischen Kritikern zu weichen an. Es stand auch in der That auf gar zu schwachen Gründen. Zuerst ließ man sich durch den ausdrücklichen Vorwurf des Mangels an Gelehrsamkeit, Wissenschaft und Bildung, den ihm B. Jonson und Leute seines Gelichters gemacht hatten, imponiren, ohne zu bedenken, daß es zwischen B. Jonson'scher Gelehrsamkeit und gemeiner Ignoranz noch eine große Anzahl sehr achtungswerther Mittelstufen giebt. B. Jonson mochte von seinem Standpunkte ganz recht haben wenn er behauptete, Shakspeare habe wenig Latein und noch weniger Griechisch verstanden; und doch ist es gar kein Widerspruch, wenn Aubrey, der wie Rowe die über Shakspeare umlaufenden Erzählungen, Anekdoten, Charakterzüge ꝛc. sammelte, berichtet, er habe «recht hübsch Latein verstanden.» Jener legte den bornirt philologischen, dieser den allgemein menschlichen Maßstab an. Shakspeare mochte also sehr wohl die römischen Dichter und Prosaiker in der Ursprache lesen können, ohne daß wir berechtigt sind, B. Jonson einer Lüge zu zeihen; — denn zwischen dem bloßen Lesen und Verstehen und der gründlichen, wissenschaftlichen Kenntniß einer Sprache ist ein himmelweiter Unterschied. Eben so verhält es sich unstreitig mit dem Französischen, wahrscheinlich auch mit dem Italienischen. Hinsichtlich des ersteren liefert schon Heinrich V. einen genügenden Beweis, den Drake (I, 54 f.) zum Ueberfluß nach allen Seiten vervollständigt hat. Daß es einem Geiste wie Shakspeare leicht geworden sein muß, auch das Italienische bis zum Lesen und Verstehen zu erlernen, ist aus der nahen Verwandtschaft des Letzteren mit dem Lateinischen und Französischen einleuchtend; daß er es wirklich gelernt habe, insofern sehr wahrscheinlich, als der Stoff zu vielen seiner Stücke aus Italienischen Novellen geschöpft ist, und er bald einsehen mußte, daß ihm diese Sprache, deren Literatur damaliger Zeit die reichste der Welt war, für seine dichterische Thätigkeit fast unentbehrlich sei. G. A. Brown (a. O. S. 104 — 117) hat durch eine Zusammenstellung älterer Stücke (wie die beiden Edelleute von Verona u. A.) mit dem

Kaufmann von Venedig, Othello, Sturm, und Viel Lärmen um Nichts, sehr wahrscheinlich gemacht, daß S. vor der Abfassung seines Kaufmanns von Venedig (1597) selbst in Italien gewesen sein müsse, indem er zeigt, daß so specielle, richtige und genaue Beschreibungen Italienischer Lokalitäten, Sitten und Gebräuche, wie sie in den genannten Stücken sich finden nur von einem Augenzeugen herrühren können. Auch macht er darauf aufmerksam, daß nicht nur die einzelnen Italienischen Phrasen die hier und da (z. B. in der Widerspenstigen Zähmung) vorkommen, vollkommen korrekt sind, sondern daß auch von der zum Kaufmann von Venedig benutzten Geschichte aus dem **Pecorone** sich bisher noch keine gleichzeitige Englische Uebersetzung hat nachweisen lassen. Demnach ist mit Sicherheit anzunehmen, daß S. auch Italienisch verstanden, und somit eine ganz respektable Sprachkenntniß besessen habe.

Dennoch möge es immer dahingestellt bleiben, wie weit seine philologische Gelehrsamkeit gereicht habe: auch der dümmste Gelehrte muß einsehen, daß man ohne alle Philologie ein großer Dichter sein kann; und man kann daher ohne ihm zu nahe zu treten, dem Dr. Farmer einräumen, daß er kein Griechisch, wenig Latein und Italienisch und nicht viel mehr Französisch verstanden habe, obwohl Farmer in seinem bewunderten **Essay on the Learning of Shakspeare** in der That nur bewiesen hat, daß Theobald's, Warburton's, Upton's Beweise für das Gegentheil wenig beweisen. Jedenfalls ist es unverzeihlich, daß man ihn auf Grund einiger geographischer, historischer und chronologischer Unrichtigkeiten — zum Theil so handgreiflicher Art, daß sie jedes Kind entdecken konnte — auch in sachlicher Beziehung zum crassen Ignoranten hat machen wollen. Den gelehrten Engländern und Deutschen mußte es freilich auffallen, daß Shakspeare in einem seiner phantastischen Lustspiele (Wintermärchen) Böhmen zu einem meerumflossenen Reiche macht, an welchem Schiffe aus Sicilien landen, und Raphaels großen Schüler, Giulio Romano mit dem delphischen Orakel, Theseus und Hippolyta (im Sommernachtstraume) mit Oberon und Titania, Aristoteles (in Troilus und Kressida) mit Hector und den Trojanischen Helden in Eine Zeit zusammenstellt, daß er in einem andern ähnlichen Lustspiele (Wie es Euch gefällt) den Ardennerwald mit den Löwen und Schlangen Afrikas bevölkert, den Prinzen Hamlet auf die

Universität Wittenberg, die mehrere Jahrhunderte nach dessen Tode gegründet ward, schickt, und ihn und seine Dänen, sowie Lear, Macbeth ꝛc. ganz im Tone des 16ten Jahrhunderts, König Richard III. aber von dem noch ungebornen Macchiavelli reden läßt u. s. w. Allein abgesehen davon, daß ähnliche Fehler bei gelehrten, hochgebildeten Männern seiner Zeit ebenfalls vorkommen, daß z. B. R. Greene, der **Master of Arts** in Cambridge und Orford, in seiner Erzählung: Dorastus und Fawnia, auf die das Wintermärchen gegründet ist, ebenfalls von der Seeküste Böhmens redete, und daß De Luines, der nachmalige Premier-Minister Frankreichs, als er Gesandter in Böhmen war, sich erst erkundigte, ob das Land ein Binnenland sei oder am Meere liege, abgesehen davon, daß Geographie überhaupt damals wenig gelehrt, sondern nur Gegenstand von Privat-Studien war, — so ist es noch sehr fraglich, ob jene angeblichen Beweise einer schülerhaften Unwissenheit nicht vielmehr als Documente tiefer künstlerischer Weisheit zu betrachten sein dürften. Wie? wenn der Dichter in den genannten phantastischen Lustspielen solche allbekannte Irrthümer absichtlich einflocht, um den Zuschauer sogleich auf den richtigen Standpunkt zu stellen, aus dem das Kunstwerk zu betrachten sei? Wie, wenn er andeuten wollte, daß seine Dichtung in dem freien, beweglichen, wunderbaren Boden der Phantasie wurzele, daß sie nicht die gemeine, compacte Wirklichkeit, sondern das Leben einmal in einer ganz andern Perspektive, in andern Farben und Conturen, unter anderem Lichte und Schatten darstellen wolle, um eben dadurch seinen innersten, tiefsten Gehalt an's Licht zu ziehen? — Jedenfalls kann sich die Grundidee im Hamlet, wie später gezeigt werden soll, nur entfalten, wenn der Prinz gerade so hohen, sinnigen, nach Freiheit des Handelns und Denkens ringenden Geistes ist, wie er bei Shakspeare erscheint, wie er aber in der alten nordischen Geschichte unmöglich erscheinen konnte. Darum mußte der Zeitcharakter aus Hamlets wirklicher Lebenszeit herausgerückt, eine gebildetere Zeit dem Ganzen zu Grunde gelegt werden; darum studirt Hamlet in Wittenberg, der aufgeklärtesten Universität des 16ten Jahrhunderts, der Vorkämpferin im Streite wider den dumpfen Gedanken- und Glaubenszwang des Katholicismus. Die äußere Zeit ist, wie schon bemerkt, völlig gleichgültig für die Poesie; es kommt allein auf die innere

Zeit, auf die geistige Zeiteinheit an; und diese ist im Hamlet wie im Lear, im Macbeth und überall streng beobachtet: alle Personen bis auf den Todtengräber herab handeln und denken in demselben Zeitcharakter. Wenn endlich Richard III. auf Machiavelli's **Principe** anspielt, so wollte der Dichter unstreitig nur in poetischer Kürze einen Namen nennen, der die Sache, um die es sich handelte, mit einem schlagenden Stichworte bezeichnete. Tyrannei und politischen Eigennutz hat es zu allen Zeiten gegeben; Machiavelli hat nur die Maximen einer solchen Staatskunst mit den schärfsten, Mark und Bein durchdringenden Strichen verzeichnet. Er ist also hier bloß Repräsentant der Sache, deren Name der Poesie eben so gleichgültig ist, wie alle bloßen Namen. —

Im Gegentheil, — Shakspeare's Sachkenntnisse waren ohne Zweifel sehr ausgebreitet. Drake hat sich die undankbare Mühe genommen, weit und breit nachzuweisen, was man auf jeder Seite seiner Dichtungen lesen kann. Er zeigt (**I**, 473 f.), daß, Shakspeare sehr bewandert war in der damals bekannten spanischen, französischen und italienischen Litteratur, daß er die griechischen und römischen Autoren, wenn auch nur aus Uebersetzungen, sehr wohl kannte; ja daß er sogar höchst wahrscheinlich auch kritische Schriften, wie **Wilson's Rhetoric** u. A. gelesen habe. Er zeigt (**I**, 484 f.), daß er eben so bekannt gewesen mit den Chronisten und Historikern Englands, wie des klassischen Alterthums, eben so bekannt mit Plinius' Naturgeschichte, wie mit **Batman's Gothic Pliny.** — Und in der That war Shakspeare tief genug in den Geist des Alterthums eingedrungen, um uns bessere, klassischere Dramen aus antiken Stoffen zu liefern, als die meisten gelehrten Dichter neuerer Zeit, namentlich als die mit ihrer Nachahmung der Alten prunkenden Poeten des **Siècle de Louis XIV.**; in der That war die Englische und damit die neuere Weltgeschichte so völlig seine Heimat, daß es scheint, als habe er alle Jahrhunderte seit Richard Löwenherz mit durchlebt, ein perennirender Zeuge und Richter. Drake zeigt endlich (**I**, **591** f.) an einer Menge einzelner Stellen, wie bekannt Shakspeare gewesen mit der unendlichen Masse nationaler Lieder, Romanzen, Balladen, Romane, Sagen und Märchen ꝛc., welche nicht nur aus England, sondern aus allen Ländern Europa's stammend, durch Uebersetzungen eingeführt,

das damalige Volksleben durchzogen. — Aber nicht nur aus Büchern schöpfte Shakspeare seine Kenntnisse der Natur, des Lebens und der Geschichte. Er war selbst ein aufmerksamer, tiefsinniger Naturbeobachter, und seine Schilderungen, seine Bilder und Gleichnisse zeigen die innigste Verwandtschaft zwischen seinem schaffenden Dichtergeiste und der großen, ewigen Künstlerin, die das Weltall dichtete und der Sonne wie dem Sonnenstäubchen auf der Bühne des Lebens ihre Rolle anwies. In seinen Werken ferner finden sich — und wahrscheinlich unmittelbar aus dem Leben selbst geschöpft — so viele technische Ausdrücke der Jurisprudenz, er zeigt eine so genaue Kenntniß mit dieser Wissenschaft und ihrer praktischen Verwendung, daß Malone zuerst auf die nicht unwahrscheinliche Vermuthung kam, Shakspeare habe in seiner Jugend eine Zeit lang in der juristischen Werkstatt eines Sachwalters gearbeitet. Vielleicht indeß hätte er mit demselben Rechte seinen Lieblingsdichter auch in eine medicinische oder theologische Schule versetzen, oder in den Unterricht zu einem Regierungsbeamten schicken können; denn auch in diesen Gebieten zeigt Shakspeare beträchtliche Kenntnisse. Ja er war nicht nur vertraut mit den Sitten und Gebräuchen seines Zeitalters in den höheren und niederen Regionen, und wußte deren poetischen Gehalt auszubeuten, sondern er kannte auch die Kunstsprache des Handwerkers, die Ausdrucksweise des gemeinen Arbeiters wie des gebildeten Geschäftsmannes, und seine Dichtungen haben den Englischen Kritikern Stoff genug geliefert, um jene Traditionen zu beweisen, daß er seinem Vater in dessen Gewerben als Fleischer, Wollhändler, Handschuhmacher hülfreiche Hand geleistet habe. Endlich scheint er nicht nur England selbst mannichfach durchwandert, sondern auch bei Seefahrern und Reisenden nach ferner Länder Art und Charakter fleißig geforscht zu haben. Wenigstens erstrecken sich seine geographischen Kenntnisse, seine Bekanntschaft mit dem Leben und Charakter, den Sitten und Gebräuchen der Völker ziemlich eben so weit, als die damalige Wissenschaft überhaupt gereicht haben dürfte. —

Dennoch war Shakespeare — Gott sei Dank! — kein gelehrter Dichter. Wir werden ihm trotz seiner mannichfaltigen Kenntnisse Gelehrsamkeit im engern Sinne absprechen, dafür aber desto mehr wahre, lebendige Geistesbildung zuerkennen müssen.

Daß indeß todte Gelehrsamkeit, wenn überhaupt zu etwas nutze, dem Dichter und Künstler eher schaden als helfen könne, ist eine ausgemachte Sache. Aber Shakspeare besaß auch keine s. g. philosophische Bildung; und das dürfte heutzutage Manchen zweifeln machen an seiner künstlerischen Meisterschaft. Allein gerade philosophische Köpfe, wie Parmenides, Empedokles, Plato und Seneca, Lessing und Herder ꝛc. waren eben nicht die besten Dichter. Denn die Kunst steht im Verhältniß zur Philosophie wie die unmittelbare lebendige Anschauung und Gewißheit zur Reflexion und Speculation. Das philosophische Denken faßt den Gegenstand nicht in seiner Unmittelbarkeit, in seiner concreten Lebendigkeit und Selbstständigkeit, sondern es ist ein stufenweises vermittelndes Denken, das den Gegenstand in seine Momente zerlegt, diese zum Begriffe entwickelt und zusammenfaßt, und im Begriffe den Gegenstand nur als Glied in der großen Gesammtheit des Daseins betrachtet. Der Dichter denkt auch; aber gerade dadurch, daß sein Denken den Gegenstand in seiner concreten Lebendigkeit und Selbstständigkeit unmittelbar frei und sicher ergreift, durchdringt, darin aufgeht, ist sein Denken künstlerisches Schaffen. Der Philosoph breitet seine Weltanschauung in allen ihren Momenten über die Totalität des Daseins aus; der Dichter concentrirt sie in Einem Hauptmomente innerhalb eines geschlossenen Kreises voll individuellen Lebens; der Philosoph deducirt und entwickelt die Wahrheit, der Dichter stellte sie in lebendiger Erscheinung dar; er erhebt den Inhalt zur Form, so daß jener in dieser sich zeigt, der Philosoph umgekehrt die Form in den Inhalt, so daß in diesem auch jene erkannt wird. Im Resultate treffen beide zusammen; aber ihre Thätigkeiten sind gerade Gegensätze. Gewöhnt sich also der Dichter an die philosophische Weise des Denkens, so wird er an poetischer Kraft, an Schönheit und Lebendigkeit der künstlerischen Form verlieren, wie Schiller und Göthe (in seinen späteren Werken) beweisen. Daß Shakspeare keine Philosophie studirt hatte und der philosophischen Form des Denkens nicht Meister war, macht ihn mithin noch nicht unphilosophisch. Beruht die Stärke des Philosophen auf der objektiven Klarheit, Tiefe und Weite seines Selbstbewußtseins, sofern ja die Philosophie wesentlich nur das in und mit der Menschheit sich entwickelnde Selbstbewußtsein derselben ist, so zeigt sich in Shakspeare eine unerschöpfliche philosophische Tiefe.

In seinem Geiste spiegelt sich die Weltgeschichte mit einer Reinheit und Durchsichtigkeit ab, ihm sind die leitenden Ideen derselben so gegenwärtig, das Räthsel der menschlichen Natur so klar und offen, daß man in ihm Philosophie wie Geschichte studiren kann.

Fragen wir schließlich, was Shakspeare seinen Lebensverhältnissen, seinem Volke und Zeitalter verdankte? so werden wir wiederum antworten müssen: Wenig und doch viel, viel und doch wenig. Wenig, — so fern er das Beste und Größte in der eignen Brust mitbrachte, rein und fein bewahrte, sorgsam pflegte und kräftig entwickelte. Viel, — sofern zunächst seine persönlichen Verhältnisse gerade in Folge jener jugendlichen Unbesonnenheit, die ihn nach London führte, sich sehr günstig für die Ausbildung seines poetischen Genies gestalteten. Das verfeinerte, reiche, vielgestaltige Leben der Hauptstadt gab ihm Gelegenheit, die Welt und die Menschen verstehen zu lernen, Erfahrungen und Kenntnisse zu sammeln, Herz und Geist mit der ganzen Fülle des Daseins zu sättigen. Seine freie Stellung eröffnete ihm einen schrankenlosen Horizont, einen ungetrübten Blick in die ganze Weite und Tiefe der Gegenwart, während der Gedanke an Weib und Kind und einen hülflosen Vater ihm die nöthigen Fesseln auflegte, um sich in dieser Freiheit nicht zu verlieren. Die Noth, die ihn anfangs drückte, spannte und stärkte unstreitig seine geistigen Kräfte. Ihm hatte sein gutes Glück den angebornen Glanz des Lebens versagt; er mußte mühselig erringen, was er von der Herrlichkeit der Welt sein eigen nennen wollte. Dafür verknöcherte er sich aber auch nicht in leidenschaftlicher Selbstsucht, phantastischem Eigensinn, titanischem Trotz und Hochmuth, die Lord Byron's Seele zerrissen und seinem Auge die reine Schönheit in trübe Nebel verhüllten; er verflachte sich nicht in eine breite, beschauliche, ausruhende Gemächlichkeit, wie Göthe, der sicherlich noch energischer, gediegener, sittlich und religiös ernster geworden sein würde, wären seine äußern Verhältnisse weniger glücklich gewesen. Endlich gewann Shakspeare durch seine Bekanntschaft mit ausgezeichneten Männern aller Stände, besonders durch seine Freundschaft mit historischen Notabilitäten, wie die Grafen von Southampton, Pembroke und Montgomery, die eine Rolle in den weltgeschichtlichen Angelegenheiten der Zeit spielten, eine unmittelbare, lebendige Anschauung von dem verborgenen

Triebwerke der Geschichte und Politik, — eine Anschauung, die dem Dichter kein Studium zu ersetzen vermag. Selbst der unaufhörliche Streit mit seinem gelehrten Freunde B. Jonson war ihm ohne Zweifel nützlich: die scharfe Lauge des Kritikers mochte doch wohl manche Flecken an seinen Dichtungen, die er ja nie als vollendet betrachtete, sondern fortwährend um- und überarbeitete, abspülen.

Wie viel der Geist seiner Zeit, der Charakter und der mächtige Aufschwung der Englischen Nation unter Elisabeth zur Ausbildung von Shakspeare's Genius mitgewirkt, habe ich zu Anfang dieses Abschnittes angedeutet. Doch steht Shakspeare — und das ist ein bisher ganz übersehenes, charakteristisches Kennzeichen seiner Poesie — in einem ganz andern Verhältnisse zum Geiste seiner Zeit, als etwa Calderon, Göthe, Schiller, Tieck ꝛc. Letztere nehmen die besondern Ideen, die einzelnen vorherrschenden Richtungen, Ansichten, Leidenschaften ihres Volks und Zeitalters mehr oder minder in ihre Dichtungen auf, und spiegeln sie in poetischer Verklärung ab. Shakspeare dagegen läßt nur den allgemeinen Zeitgeist auf sich wirken; er ergreift von seiner Zeit und Nation überall nur das Allgemein-Menschliche und wird davon ergriffen. Dieses stellt er allerdings unter der Farbe und den Conturen seines Zeitalters dar: denn das Allgemeinmenschliche bedarf einer Begränzung und concreten Gestaltung, um künstlerisch darstellbar zu werden. Es erscheint daher auch bei ihm überall unter der Form des 16ten Jahrhunderts und der Englischen Nationalität. Aber von den besondern, einseitigen Richtungen seines Zeitalters findet sich bei ihm keine Spur. Er steht vielmehr zu seiner Zeit etwa gerade im umgekehrten Verhältniß wie Göthe. Während letzterer (in der natürlichen Tochter, den Aufgeregten, dem Groß-Cophta ꝛc.) einzelne Momente des Zeitgeistes unter ganz allgemeinen Formen darstellt, kleidet Shakspeare durchweg das Allgemeinmenschliche in die besondern Lebensformen seines Jahrhunderts und seines Volkes. Und während Göthe den Grundcharakter wie die einzelnen geistigen Motive der Gegenwart sich aneignet, durchlebt und zu poetischen Gebilden verarbeitet, steht Shakspeare, anscheinend ganz unberührt von ihnen, auf freier Bergeshöhe über ihnen. Selbst die große Spaltung zwischen Katholiken und Protestanten, die damals noch alle Gemüther bewegte, findet sich in seinen auer-

kannt ächten Dichtungen kaum mit Einem Worte berührt: den Kampf als solchen hat er gar nicht in seine Poesie aufgenommen. Eben so wenig ist es ihm eingefallen, etwa den sittlichen und kirchlichen Gegensatz zwischen den Puritanern und den Anhängern der hohen Kirche zur Grundidee eines seiner Dramen zu machen; kaum daß sich einige versteckte Anspielungen darauf entdecken lassen. In politischer Beziehung folgt er zwar dem allgemeinen Zuge der Liebe und Verehrung für Elisabeth; er ist überhaupt monarchisch gesinnt, und seine Ehrfurcht vor dem heiligen Rechte der angestammten Majestät spricht sich unverhohlen in mehreren seiner Stücke aus. Dennoch hat er nirgend von den im Staatsleben seiner Zeit vorhandenen oder aufkeimenden politischen Gegensätzen für seine Poesie Gebrauch gemacht. Nur die allgemeine Idee des Staates in ihrer sittlichen Bedeutung, in ihrem Verhältnisse zur Kirche und in ihren verschiedenen Formen, das Wesen des König- und Ritterthums, des aristokratischen Regiments und der Volksherrschaft, hat er in einzelnen historischen Dramen zur Anschauung zu bringen gesucht. Ueber manche Wendungen des Zeitgeistes, über Charakterzüge, Ansichten und Neigungen, Sitten und Gebräuche seines Volks und Jahrhunderts finden sich wohl Scherze und Anspielungen, niemals aber ganze Dichtungen darauf gebaut. Nur hinsichtlich seiner eignen Kunst, besonders hinsichtlich der neuen Gestaltung, die B. Jonson und seine Nachfolger der dramatischen Poesie zu geben suchten, machte er eine Ausnahme. Hier hat unstreitig eines und das andere seiner Stücke die Absicht, das Neue zu bekämpfen, das Alte zu vertheidigen, aber stets nur als Nebenabsicht. Die eigentliche Grundidee geht immer weit darüber hinaus und hat einen ganz allgemein gültigen Inhalt, wie sich dieß besonders an Troilus und Kressida, das ich hier vorzugsweise im Auge habe, zeigen wird. Auch nach dieser Seite hin bewahrte sich also seine Poesie die stille, jungfräuliche Reinheit, die liebenswürdige Absichtslosigkeit und die hohe, ideale Selbstständigkeit, die nicht minder seine Persönlichkeit auszeichneten. —

Dritter Abschnitt.

Shakspeare's dramatischer Styl im Verhältniß zur Kunst seiner Zeitgenossen.

Der Charakter eines Dichters ist historisch bedingt theils durch den Bildungsgang der Kunst, in den er eintritt, theils durch den Charakter seines Volks und Jahrhunderts. Nach beiden Seiten hin habe ich Shakspeare in den vorangegangenen Abschnitten zu charakterisiren gesucht. Sie sind indeß bei jedem ächten Dichter nur insofern von Einfluß auf seine dichterische Eigenthümlichkeit, als sie Bedingungen und Hebel sind für die Entwickelung seiner menschlichen Individualität. Als Mensch ist der Dichter freilich organisches Glied im großen Ganzen seiner Nation wie der Menschheit und ihrer Geschichte, also den Bedingungen der Zeitlichkeit und Endlichkeit unterworfen. Als ächter Dichtergenius aber steht er zugleich über jeder besondern Bildungsstufe der Kunst, gehört er allen Zeiten und allen Völkern an. Je größer er ist, desto unabhängiger wird er erscheinen von den besondern, einseitigen Interessen, Ideen und Richtungen seines Zeitalters, desto höher wird er hinausragen über die besondere Kunstbildung, in die er eintrat. Denn des Künstlers menschliche bedingte Individualität ist gleichsam nur Substrat und Organ, mit welchem die ewige Idee, der unveränderliche Geist der Kunst sich verbindet. Aus dieser Verbindung geht ein neues Leben hervor, eine besondere Gestaltung des allgemeinen Geistes der Kunst, in welcher das menschlich Individuelle, Vergängliche mit dem dauernden Leben der Idee zu organischer Einheit verschmilzt, und welche daher zugleich Ausdruck der einzelnen Persönlichkeit, zugleich aber auch lebendige Darstellung des allgemeinen Wesens der Kunst ist. Das ist der künstlerische Genius. Die Art, wie Shakspeare seiner Zeit und Individualität gemäß

Geist und Wesen der Poesie auffaßt, die eigenthümliche dichterische Weltanschauung, die seine Werke als Grund- und Lebensprincip durchzieht und von der alle Eigenschaften und unterscheidenden Merkmale seiner Dichtungen ausgehen, — das ist er selbst in seinem besondern Charakter als Dichter.

Shakspeare ist nun durch und durch dramatischer Dichter; das beweisen selbst die wenigen, nicht dramatischen Werke, die wir von ihm besitzen. Denn in seinen lyrischen Gesängen (den 154 Sonetten und der kleinen Sammlung unter dem Titel **The passionate Pilgrim**) entfaltet er nicht blos seine Persönlichkeit, schildert er nicht blos seine Seelenzustände, seine Lebenserfahrungen und Ansichten, sondern mehr noch den Charakter derjenigen Personen, an die sie gerichtet sind; nur in der mit einfließenden Darstellung seines Verhältnisses zu jenen tritt seine Individualität hervor. Sie sind außerdem meist epigrammatischer Art, voll Wortspiele und Antithesen, voll Witz und Verstandesschärfe, ausgezeichnet nicht sowohl durch den freien dichterischen Erguß der Empfindung oder den vollen harmonischen Widerklang des äußern Lebens in dem empfänglichen Gemüthe des Dichters, — worin der Stoff der Lyrik besteht, — als vielmehr durch die Fülle und Tiefe der Gedanken und der Reflexion. Sie argumentiren viel zu viel, so daß sie mehr Reden als lyrischen Gesängen gleichen; ja man kann die meisten dialogisch nennen, sofern in ihnen die Rede und Gegenrede, die Grundsätze und Ansichten wie die ganze Eigenthümlichkeit der Person, an die sie sich wenden, überall mittönen. Daher sind sie auch nur im Zusammenhange und in der Reihenfolge, in die sie Shakspeare selbst gestellt hat, zu verstehen; einzeln genommen bleiben die meisten unklar. Seine übrigen kleinen Dichtungen: Venus und Adonis, der Raub der Lucretia und der Liebenden Klage, die man mit Unrecht episch genannt hat, da sie weit eher idyllisch heißen könnten, (d. h. Eidyllion im älteren ursprünglichen Sinne, ein kleines poetisches Gemälde im erzählenden Versmaaße), sind in Zeichnung, Farbe und Composition so dramatisch gehalten, daß es nur der Dialogisirung zu bedürfen scheint, um sie auf ein anderes Gebiet der Poesie zu verpflanzen. Die 14 vier- und sechszeiligen Strophen endlich, die, mit W. Sh. unterzeichnet, wahrscheinlich zu Devisen einer Art Lotterie bestimmt, von Collier neuerdings unter den Manuscripten von Bridgewaterhouse entdeckt

worden sind (**New Particulars, regarding the Works of Sh. Lond. 1836. p. 61. 64** f.), so wie die beiden Grabschriften auf Sir Thom. Stanley, die nach Dugdale von S. verfertigt waren (bei **Collier: Life of S. p. CCLXIV**), mögen, da sie nach Form und Gehalt zu urtheilen höchst wahrscheinlich von Shakspeare herrühren, zu dem kleinen Ziergeräth gerechnet werden, das gelegentlich aus seiner großen poetischen Werkstatt hervorging.

Um nun Shakspeare's dramatischen Styl, d. h. die Art, wie er seiner Persönlichkeit, seiner Zeit und Nationalität gemäß die dramatische Kunst aufgefaßt und ausgeübt hat, richtig zu würdigen, kommt es darauf an, zunächst das Problem zu erkennen, das ihm der Bildungsstand der Kunst seiner Zeit vorlegte, demnächst die Stellung zu ermitteln, welche seine Genossen und Mitstrebenden dem gemeinsamen Ziele gegenüber einnahmen, sodann die Art und Weise darzulegen, wie er selbst die große Aufgabe gelöst hat, und endlich seine künstlerische Thätigkeit an dem höchsten Zwecke aller Kunst zu bemessen und damit nachzuweisen, wie weit letzterer durch die Lösung jener Aufgabe realisirt worden. Erst danach wird sich näher bestimmen lassen, ob S. mehr als ein, wenn auch noch so bedeutendes, Talent war. Denn das bloße Talent kann nur im Zusammenhange der historischen Entwickelung, aus der es hervorging, nur im Vergleich mit dem, was Andere gleichzeitig geleistet haben, d. h. nur nach einem relativen Maßstabe abgeschätzt werden: sonst thut man ihm Unrecht. Der Genius dagegen, der für alle Zeiten und Orte Geltung haben soll und will, hat das Recht, zu fordern, daß man ihn nicht nur an den Maßstab seiner Zeit und ihrer nationalen Kunstbildung, sondern auch an das ewige Ideal aller Kunst halte, und mit den größten Heroen aller Zeiten und Nationen zusammenstelle.

Die Aufgabe, welche den Dichtern des Shakspeare'schen Zeitalters, d. h. den Nachfolgern Peele's, Greene's und Marlowe's, gestellt war, hat sich uns aus der historischen Darstellung des ersten Abschnitts bereits ergeben. Wir können das dort Gesagte in dem Einen Worte zusammenfassen: es kam darauf an, den romantischen, phantastisch idealistischen Charakter, welcher der Kunst noch aus dem Mittelalter her anklebte, mit dem verständig realistischen, historischen Geiste der neue-

ren Zeit zu Einer organischen Einheit zu verschmelzen, und für diesen Inhalt die ihm adäquate dramatische Kunstform zu finden. Denn ist das Drama die poetische Darstellung des historischen Lebens der Menschheit, so durfte die Poesie nicht mehr, wie im Mittelalter, in einem idealen Jenseit sich bewegen, mochte dasselbe in die dem Epos angehörige Vergangenheit oder in die der Lyrik anheimfallende Zukunft verlegt werden; sondern die Gegenwart, das wirkliche, natürliche, historische Leben mußte in seinem innern poetischen Gehalte erfaßt, zu seinem Ideale verklärt, in die ihm angemessene künstlerische Gestalt gebracht werden. Die Geschichte ist aber eben so wenig poetisch abzubilden, ohne in ihr mit dem Seherblicke der Phantasie einen idealen Zweck, ein ideales Agens ihrer Bewegungen zu erkennen, als historisch darzustellen, ohne sie mit dem Auge des nüchternen, realistischen Verstandes zu betrachten und die gemeinen, natürlichen Kräfte, die in ihr wirken, zur Anschauung zu bringen. Die künstlerische Form, welche einem solchen eben so poetischen als historischen Inhalte, d. h. dem wahren Begriffe des Dramas, entsprechen sollte, mußte demnach nicht nur alle Forderungen der Kunst oder der Idee der Schönheit, sondern zugleich auch alle Ansprüche der Geschichte oder der reellen, historischen Wahrheit erfüllen. Diese Form konnte nur gefunden werden von einem Geiste, der nicht bloß den ganzen Reichthum einer wahrhaft poetischen, idealen Weltanschauung, sondern auch das tiefste Verständniß des reellen, historischen Lebens in sich trug. Wem es gelang, diese Form zu finden, von dem läßt sich daher a priori annehmen, daß er jenen Reichthum, jenes Verständniß besessen. Unsere ganze Untersuchung reducirt sich sonach auf die einfache Frage: wie weit ist es den Dichtern mit und neben Shakspeare gelungen, sich dieser Form zu bemächtigen, wie nahe oder wie fern standen sie diesem Ziele?

Wir müssen, um diese Frage zu beantworten, unter den Dichtern des Shakspeare'schen Zeitalters zwei entgegengesetzte Richtungen oder Schulen wohl unterscheiden: die Eine, welche an die überlieferte Kunstbildung sich enger anschloß und daher dem Geiste des Mittelalters näher blieb, die andre dagegen welche mehr dem Geiste der neueren Zeit sich zuwendete, und daher in Opposition gegen die ältere Kunstbildung und deren

weitere Entwickelung trat. Mag dieser Gegensatz auch nur in wenigen Geistern zum Bewußtsein gekommen sein; vorhanden war er, das ergiebt sich aus einer näheren Betrachtung der dramatischen Litteratur der Zeit zur Evidenz. Wir wollen der Kürze wegen die erste Richtung die Greene-Marlowesche oder, da Shakspeare sich ihr zunächst anschloß, die Shakspeare'sche Schule, die zweite dagegen, da sie vorzugsweise von Ben Jonson ausging, die Ben-Jonsonsche Schule nennen. Zu jener gehörten meist die älteren Zeitgenossen Shakspeare's, die mit ihm ungefähr in gleichem Alter standen, Dichter wie Anthony Munday, Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood, Drayton, Day u. A.; diese dagegen umfaßte die meisten seiner jüngeren Zeitgenossen und rekrutirte sich auch wohl aus Ueberläufern der älteren. Zu ihnen rechne ich außer ihrem Führer besonders Beaumont und Fletcher, Massinger, Ford, Nath. Field u. A. In die Mitte zwischen beiden, anfänglich zur Shakspareschen, später zur Jonsonschen Schule neigend, ungewiß, wo sie das erstrebte Ziel zu suchen haben möchten, dürften Chapman, Middleton, William Rowley, Marston, Webster u. A. zu stellen sein. Hier und da schweifen indeß auch Beaumont, Fletcher, Massinger in das benachbarte Gebiet hinüber, wie denn überhaupt die Gränze zwischen beiden Schulen nicht mit mathematischer Bestimmtheit gezogen werden kann. Im Grunde sind nur ihre Haupt-Repräsentanten als sichere Marksteine für die verschiedenen Richtungen, die sie verfolgten, zu betrachten.

Von den genannten Dichtern der Greene-Marloweschen Schule sind A. Munday und H. Chettle (jener **1553**, dieser wahrscheinlich nicht viel später geboren) zwar um ein Jahrzehend älter als Shakspeare, überlebten ihn aber jener sicher, dieser wahrscheinlich um mehrere Jahre. Sie schlossen sich zunächst unmittelbar an den Greeneschen und resp. Marloweschen Styl der dramatischen Kunst an. Chettle's **«Hoffman»** wenigstens, ein auf eine in Deutschland spielende, halb politische Criminal-Geschichte basirtes Trauerspiel, erinnert stark an Marlowe's Auffassung des Tragischen: dieselbe Lust an Schandthaten und Gräßlichkeiten, dieselben Uebertreibungen in Charakteristik und Action, dielbe Neigung zum Unnatürlichen, — kurz fast alle Untugenden Marlowe's, nur nicht auch alle seine Vorzüge. Munday's **«Downfall of Robert, Earl of Huntington»** etc.

(Lond. 1601, aber ohne Zweifel viel älter als der Druck, wiederabgedr. in **Collier's Five old Plays etc.**) erscheint dagegen den besten Stücken R. Greene's nahe verwandt. Es ist ausgestattet mit einer großen Mannichfaltigkeit von Thaten, Ereignissen, Glückswechsel ꝛc., die in mehr epischer als dramatischer Weise aneinandergereiht erscheinen, überladen mit Action, Alles mehr fkizzirt als ausgeführt, selbst der Affekt und die Leidenschaft kommen kaum zu Worte und fassen sich so kurz als möglich. Eben so sind die Charaktere nur angedeutet, und zeigen ihre Eigenthümlichkeit weit mehr in dem, was sie äußerlich thun und leiden, als was sie von ihrem inneren Seelenleben aussprechen; in dieser Weise der Charakteristik sind sie jedoch mit sicherer Hand gezeichnet und consequent festgehalten. Durch das Ganze weht der romantisch-poetische Duft der Waldesstille, in welcher (mit Ausnahme der ersten Scenen) das ganze Stück spielt. Diese Stimmung des Geistes, die ein ritterliches, mit allerlei Abentheuern gewürztes Wald- und Jagdleben hervorruft, ist gleichsam die Seele des Stücks, die Stimmung, aus der es selbst hervorgegangen und die es in der Seele des Zuschauers wieder erweckt. Von einem tieferliegenden Grundgedanken ist keine Spur zu entdecken. — Ein anderes Drama Munday's, die Fortsetzung von jenem, das unter dem Titel «**The Death of Robert, Earl of Huntington, with the lamentable Tragedie of chaste Matilda**» etc. ebenfalls **1601** gedruckt (wiederabgedr. a. O.), aber wahrscheinlich später als jenes und unter Beihülfe Chettle's verfaßt war, zeigt dagegen einen etwas andern Charakter. Es ist dramatisch effektvoller, mehr ausgeführt, nicht bloße Action, sondern auch Empfindung, Leidenschaft, Gedanke; die Charaktere voller, entschiedener und ausgebildeter; die Sprache schwunghafter, der Blankvers regelmäßiger, rhythmischer, tönender. Ich glaube in Diction und Charakteristik Einflüsse des Shakspeareschen Geistes zu erkennen. Hinsichtlich der Composition dagegen steht es entschieden gegen das erste Stück zurück. Denn im Grunde zerfällt es, wie auch der Titel andeutet, in zwei ganz verschiedene Dramen, und von diesen wiederum das zweite in zwei besondere Hälften, indem der erste Akt den tragischen Tod des Grafen Huntington, die vier letzten Akte dagegen theils die Schicksale seines Weibes, der «schönen und keuschen Matilda», theils die damit nur ganz äußerlich zusammenhängende Geschichte der

Familie Bruce, namentlich der Lady Bruce und ihres jüngsten Sohnes, darstellen. Während also im **Downfall** jene allgemeine Stimmung des Geistes dem Ganzen eine innere, gleichsam unsichtbare Einheit giebt und eine wohlthuende Harmonie, ja eine gewisse Grazie über die Bewegung der Aktion ausbreitet, ist hier Alles zerrissen und geflickt. Munday und Chettle vermochten offenbar die stärkeren, gewaltsameren, schreienderen Töne des vom tragischen Pathos in seinen innersten Tiefen ergriffenen Gemüthslebens nicht in den Dreiklang des Einen Grundtones zusammenzufassen: die tragischen Mächte, die sie entfesselt hatten, aber nicht zu beherrschen vermochten, sprengten die zarten Bande der Schönheit der Form.

Wie Munday, so zeigt Thomas Heywood, jener höchst populäre Dramatiker, der in seiner dichterischen Laufbahn binnen etwa vierzig Jahren (von **1593 — 1633**), wie er selbst sagt, «bei circa **220** Dramen die ganze Hand oder doch den Hauptfinger im Spiel gehabt» (Vorrede zu seinem **English Traveller. 1633 O. P. being a Continuation etc. VI, 108**), eine gewisse Geistesverwandtschaft mit R. Greene. Gleichwohl kann er als Hauptrepräsentant der Shakspeareschen Schule angesehen werden, vorausgesetzt, daß man Shakspearen selbst, wie man nothwendig muß, von der Schule, der er am nächsten stand, zugleich trennt und über beide Parteien stellt. Denn während die gewöhnliche geringere Waare, die Heywood zum alltäglichen Verbrauche auf den theatralischen Markt brachte, an derselben Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit, an denselben Mängeln der Diction, Composition und Charakteristik leidet, wie die meisten Stücke Greene's, ohne immer deren Vorzüge in gleichem Grade zu besitzen, zeichnen sich seine besseren Arbeiten nicht nur durch eine größere Tiefe und Innigkeit des Gefühls, sondern namentlich durch ein ernsteres Streben nach organischer Abrundung des Stoffes und einer höheren Form der Composition aus, wodurch er über Greene's Standpunkt sich erhebt. So ist z. B. sein Eduard **IV.** (gedr. **1600**, vielleicht aber das schon **1594** bei der Stationers-Compagnie eingetragene Stück, das seinem Titel nach wenigstens ganz dieselben Gegenstände behandelte, neuerdings von Barron Field auf Kosten der **Shaksp. Soc. 1842** besonders herausgegeben) zwar noch weit entfernt von der tiefsinnigen eben so poetischen als historischen Auffassung der Ge-

schichte, der wir in Shakspeare's Dramen begegnen: der mittelalterliche Chroniken-Styl ist noch nicht ganz überwunden, das epische Element, der erzählende Ton bricht noch stellenweise, namentlich wo es sich um Darstellung der eigentlichen Staatsbegebenheiten handelt, unwillkührlich hervor; die Ereignisse erscheinen noch in chronologischer Reihenfolge an einander gereiht (der nachmalige Richard **III.**, obwohl ein Hauptfaktor der ganzen Katastrophe, tritt z. B. erst ganz spät, in der letzten Hälfte des zweiten Theils auf); es ist mehr das Privat- als das Staatsleben Eduards **IV.**, das zur Darstellung kommt, und selbst die großen, politisch und historisch wichtigsten Begebenheiten werden mehr im Sinne der Biographie, als der Geschichte behandelt. Im ersten Theile wenigstens tritt der Aufruhr Falkonbridge's weit zurück gegen die Begegnung des Königs mit Hobs, dem Tanner von Tamworth, und gegen sein Liebesverhältniß mit Jane Shore, der schönen Goldschmidtsfrau von London, und selbst im zweiten Theile, obwohl er im Ganzen historischer gehalten ist, spielt «**the lamentable death of Jane Shore**» eine Hauptrolle. Diese Partien sind in ihrer Art vortrefflich, voll charakteristischer, eben so poetischer als psychologisch feiner Züge, voll zarter Empfindung und sinniger Gedanken, während die Staats-Begebenheiten, z. B. der Krieg in Frankreich, das Intriguenspiel des Herzogs von Burgund und des Grafen von St. Paul, und der plötzliche, völlig unmotivirte Friedensschluß so ganz im kindlich naiven Tone der alten Chronikenschreiber behandelt sind, daß sie fast in's Komische fallen. Gleichwohl runden sich die beiden Stücke, in welche der historische Stoff vertheilt ist, dadurch, daß die Persönlichkeit Eduards wie die Seele des Ganzen allen einzelnen Theilen gleichsam ihr eigenthümliches Gepräge aufdrückt, bei weitem mehr zu Einem Ganzen ab, und dieses Ganze zeigt bei weitem mehr historischen Ernst, als wir z. B. in Greene's Jacob **IV.** finden. — Eben so erscheinen «**The four Prentises of London**» (bei Dodsley a. A. **VI**, 401 ff.), eines der ältesten, vielleicht das älteste der von Heywood erhaltenen Stücke, das er, wie er selbst sagt, «in der Kindheit seines Urtheils über dramatische Poesie» verfaßte, auf den ersten Blick noch ganz im Greene'schen Style gehalten: dieselbe epische Anlage, nach der die wunderbaren Schicksale von wenigstens fünf Personen gleichmäßig zur Darstellung kommen, die-

selbe Masse des Stoffes, der mehr in Begebenheiten als in Handlungen besteht, dieselbe Art der Charakteristik, die mehr die äußerlichen Eigenschaften, als das innere Gemüthsleben zur Anschauung bringt, dieselbe leichte, flüssige, anmuthige, nur hier und da zum Bombast neigende Diction. Allein zugleich steht das Stück hinsichtlich der Composition um eine Stufe höher als die Greeneschen Dramen. Es unterscheidet sich dadurch von letzteren, daß in ihm nicht nur dieselbe Luft, dieselbe allgemeine Stimmung des Geistes, welche bei Greene die Einheit eines bestimmten Grundgedankens ersetzen muß, die ganze Darstellung zusammenhält, sondern daß diese Stimmung zugleich sozusagen zugespitzt erscheint zu einer concreten Anschauung, welche zwar noch keineswegs alle einzelnen Theile des Ganzen umfaßt und beherrscht, doch aber jener allgemeinen, an sich gestaltlosen Stimmung durch zarte Contouren ein eigenthümliches Gepräge giebt. Ich meine: es ist in diesem Stücke nicht bloß der allgemeine, pittoreske Ferneduft eines romantischen, abentheuernden Ritterlebens, der das Ganze durchzieht und ihm eine gewisse allgemeine Einheit des Charakters giebt, sondern diese allgemeine Stimmung ist zugleich individualisirt durch den bestimmten, in den Schicksalen der vier Helden sich abspiegelnden Gedanken, daß in einer solchen freien, poetischen Lebensform, wie sie dem Ritterthum zur Zeit der Kreuzzüge eigen war, sittliche Kraft, jugendliche Kühnheit, Muth und Charakterstärke nothwendig den Sieg davon tragen über alle widrigen Verhältnisse und Unglücksfälle. Dieser Gedanke ist in den Haupttheilen der Action deutlich ausgesprochen, indem die vier Söhne des alten vertriebenen Herzogs von Bouloigne (Bouillon), ihres Herzogthums und ihrer Ritterwürde beraubt, zuerst als Lehrlinge bei verschiedenen Handwerkern von London auftreten, am Ende aber, nachdem sie die mannichfaltigsten Unfälle erlitten und Abentheuer bestanden, als Sieger des ersten Kreuzzuges, als Eroberer von Jerusalem, jeder mit einer Krone auf dem Haupte und ihre Schwester als Braut des Fürsten Tankred, von der Bühne scheiden.

Einem ähnlichen Streben, der Greeneschen Art der Komposition mehr Gediegenheit und einen bestimmteren Gehalt zu geben, begegnen wir in einem Paar anderen Stücken Heywood's, über die ich, um seinen Styl etwas näher zu charakterisiren, noch einige Bemerkungen hinzufügen muß. Das erste, das ich im

Auge habe, ist «**The Royall King and the Loyall Subject**», zwar erst **1637** gedruckt, aber ohne Zweifel ebenfalls eine der älteren Arbeiten Heywood's (wieder abgedr. in d. **O. P. being a Contin. etc. VI, 225** f.). Die Hauptaktion dreht sich hier um eine Reihe von Prüfungen, die der König von England dem Gehorsam und der Treue seines in jeder Beziehung ausgezeichneten Marschalls auferlegt, oder wenn man will, um einen Wettstreit der Liebe und Großherzigkeit zwischen dem Könige und dem Marschall. Auch hier treten die einzelnen Prüfungsakte in langer Reihenfolge neben einander, und ihre Häufung, die beständige Wiederholung desselben Spiels, das nach erfolgter Versöhnung und Verständigung im fünften Akte noch einmal beginnt, hat etwas Eintöniges und Ermüdendes. Auch hier laufen wieder zwei verschiedene Handlungen oder Süjets neben einander her, neben der Haupthandlung nämlich noch die Geschichte des Kapitäns Bonvile, welche mit jener äußerlich in gar keinem Verbande steht. Allein innerlich sind beide durch eine gewisse ideelle Verwandtschaft mit einander verknüpft, und in dieser Verwandtschaft spricht sich eine bestimmte Intention des Dichters aus. Wie nämlich der König die Liebe und Ergebenheit seines Marschalls auf die Probe stellt, so prüft Bonvile die Treue seiner Braut und seiner Freunde, indem er sich anstellt, als sei er durch den Krieg gegen die Ungläubigen, statt zum reichen Manne, vielmehr zum Bettler geworden. Und wie der Marschall alle Prüfungen glänzend besteht, so bewährt sich Lady Mary's Liebe als ächtes, reines Gold, indem sie, selbst gegen den Befehl ihres Vaters, dem Geliebten treu bleibt. Durch diese Parallelisirung bekundet sich deutlich die Intention des Dichters, das Wesen der wahren Liebe und Treue an den beiden verschiedenen Stoffen zur Anschauung zu bringen. Damit aber erhält die Composition eine gewisse Aehnlichkeit mit der Shakspeareschen Weise zu componiren. Nur ist der Grundgedanke nicht tief genug gefaßt, um alle Theile gleichmäßig zu durchdringen; er ist nicht mannichfaltig genug entwickelt, woraus jene ermüdende Eintönigkeit hervorgeht; auch fehlen, wie schon bemerkt, die äußeren, faktischen Verbindungsglieder zwischen den beiden Süjets (welche Shakspeare nie hinzuzufügen vergißt), so daß das Ganze äußerlich in zwei verschiedene Stücke auseinanderfällt. — Aehnlich verhält es sich mit dem zweiten Drama, das ich dem Leser noch vorführen wollte.

Es führt den Titel: «**A Woman Kilde [killd] with Kindness**» (**Third Edition 1617**, wieder abgedr. bei Dodsley a. O. **VII, 227** ff.). Das Hauptthema ist hier die Verführung einer jungen, schönen Frau (Mrs. Frankford) durch einen falschen, undankbaren Freund ihres Ehemannes und die Art und Weise, wie letzterer durch seinen Edelmuth, seine Güte und Milde die Verirrte zu so tiefer, verzweifelnder Reue treibt, daß der Schmerz sie tödtet, — wovon das Stück seinen Namen hat. Sieht man davon ab, daß das Vergehen, um das es sich handelt, in psychologischer Beziehung nicht gründlich genug motivirt ist, indem Wendoll und Mrs. Frankford, obwohl an sich edle Naturen, ohne alle Uebergangsstufen plötzlich von ihrer Höhe herabstürzen, wodurch die Entwickelung der Action etwas Abruptes, Lückenhaftes, Unnatürliches erhält, — sieht man von diesem allerdings erheblichen Mangel ab, so ist das Hauptthema vortrefflich durchgeführt: die Diktion hat eine natürliche Grazie, einen leichten, harmonischen Fluß; Töne tiefer, ächter Empfindung berühren nicht selten wie Musik das Herz; die Charaktere sind gut contrastirt, und in lebendiger Aktion eben so consequent entwickelt als richtig gezeichnet; nur für die Darstellung der gewaltigeren Gemüthsbewegungen, des Affekts, der Leidenschaft, scheint Heywood's Talent nicht ausgereicht zu haben. Neben der Hauptaktion geht aber auch hier wieder eine Nebenhandlung hin, welche zwischen Sir Francis Acton, Sir Charles Mountford und dessen Schwester spielt. Diese ist mit jener äußerlich so gut wie gar nicht verknüpft: denn die ganze Verbindung besteht nur darin, daß Mrs. Frankford Acton's Schwester ist und daß auf ihrer Hochzeit der Grund zu der Feindschaft zwischen Acton und Mountford gelegt wird. Innerlich zeigen indeß beide Sujets wieder eine gewisse geistige Verwandtschaft. Denn die Nebenhandlung dreht sich ebenfalls um die Leidenschaft Acton's für die Schwester Mountford's und um die Versuche, sie dahin zu bringen, daß sie aus Liebe zu ihrem Bruder, den er ruinirt und in's Schuldgefängniß hat werfen lassen, ihm ihre Keuschheit opfere. Nur der Ausgang ist ein anderer: Acton wird durch Susanna's aufopfernde Schwesterliebe und todesmuthige Jungfräulichkeit überwunden, so daß er, von Liebe und Bewunderung hingerissen, sich mit ihrem Bruder aussöhnt und ihr selbst seine Hand anbietet. Während also die Haupthandlung tragisch endet, löst sich

die Nebenhandlung, wie in der Komödie, in Freude und Glückseligkeit auf. Allein diese Contrastirung war nothwendig, um die Intention des Dichters, den Untergang der gefallenen und die Erhebung der siegreichen weiblichen Tugend sich gegenseitig in einander spiegeln zu lassen, zur Ausführung zu bringen. Es leuchtet indeß von selbst ein, daß dieser Gedanke theils zu allgemein und abstract moralisch, theils ein bloßer Gemeinplatz ist, der seine Pointe verliert, wenn er, wie hier, aus dem Zusammenwirken der objektiven sittlichen Mächte (in Staat und Kirche) herausgerissen, nur an dem ganz individuellen moralischen Leben einzelner Persönlichkeiten zur Anschauung kommt. Mit andern Worten: der Grundgedanke ist wiederum nicht tief genug gefaßt und zu oberflächlich durchgeführt, um dem Stücke die volle Würde des Tragischen und die allumfassende organische Einheit zu geben, die das ächte Kunstwerk fordert: äußerlich zerfällt das Ganze jedenfalls wieder in zwei besondere Stücke*).

Thomas Dekker, — der in **England's Parnassus** bereits **15** mal erwähnt wird, mithin um **1600** schon ein allbekannter und anerkannter Schriftsteller gewesen sein muß, und also wahrscheinlich ebenfalls bald nach **1590** seine dichterische Laufbahn begonnen haben wird**) — zeigt in seinen älteren Stücken viel Verwandtschaft mit Heywood; nur hat seine Diction mehr Glanz und Kraft, seine Charaktere mehr Knochen und Sehnen und damit eine ausgeprägtere Individualität, seine Gedanken mehr Schärfe und Präcision. So hat z. B. sein **Old Fortunatus** (gedruckt **1600**, aber mindestens schon seit **1595** auf der Bühne, wiederabgedr. in den **O. P. being a Contin etc. III,**

---

*) Von den beiden kürzlich durch die Shakespeare Society publicirten Stücken: **The fair Maid of the Exchange** und **Fortune by Land and Sea** (Ed. by Barron Field. Lond. **1846**) ist das erstere, ein älteres Werk Heywood's (zuerst gedruckt **1607**), ganz in dem oben charakterisirten Style gehalten; das zweite dagegen, eines seiner späteren Dramen, das er zusammen mit W. Rowley schrieb, hat in der ganzen Anlage etwas Gezwungenes (ein älterer Bruder, wegen einer Mißheirath vom Vater enterbt, im Dienste bei dem jüngeren Bruder, ist offenbar eine unnatürliche, das Gefühl verletzende Situation), und erscheint bereits inficirt von dem späteren verdorbenen Geschmacke.

) Auch von Meres in seiner **Palladis Tamia (**1598**) wird er, so wie Munday, Chettle und Heywood unter den besseren Englischen Dramatikern aufgeführt.

107 ff.), — obwohl durch den in eine grobe Schmeichelei gegen Elisabeth ausgehenden Schluß (der indeß nach Henslowe's Tagebuche S. 161 wahrscheinlich erst später hinzugefügt ward) zu einer Hof-Komödie degradirt, — viele poetische Schönheiten. Die Schilderung der Liebe Orleans' zur schönen Agrippina, der Ausdruck des ächten, tiefen Gefühls in ihr, gemischt mit dem eigenthümlichen Humor und den seltsamen Spielen einer aufgeregten Phantasie, wie sie der Liebe eigen zu sein pflegen, ist höchst gelungen, so daß Charles Lamb mit Recht behauptet, diese Zeichnung lasse sich wohl den besten Gemälden Shakspeare's an die Seite stellen. Es ist ferner ein schöner, sinniger Zug, daß **Vice** die beiden Mörder der Söhne des Fortunatus von der Todesstrafe befreit, um sie der Pein ihrer eignen Gewissensbisse zu überlassen. Die Charaktere dieser beiden Söhne, der Hauptheldeu des Stücks, — Andelocia, ein leichtsinniger, vergnügungssüchtiger Thor, Ampedo dagegen ein mürrischer Tugendheld, der in seinem Stoicismus die ganze Welt als eine unrettbare Höhle des Lasters verachtet, — sind vortrefflich gezeichnet; und es ist wiederum ein ächt poetischer Zug, daß **Virtue** zuletzt diesen Tugendhelden selbst desavouirt. Eben so vortrefflich ist Shadow, der Clown des Stücks, gehalten. Die Sprache, obwohl nirgend hochpoetisch, ist doch überall ansprechend und ausdrucksvoll, an einigen Stellen von einem Wohlklange getragen, der an die Musik der Shakspeareschen Diction erinnert; auch die oft weit hergeholten und doch meist höchst treffenden Gleichnisse haben etwas Shakspearesches. Nur in der Composition erhebt sich das Stück nicht über den Standpunkt Heywood's. Es macht zwar ebenfalls den Versuch, die allgemeine, phantastisch-poetische Stimmung eines über die gemeine Wirklichkeit erhobenen, an die Märchenwelt gränzenden Lebenszustandes, von der es durchdrungen ist, in einem concreten Grundgedanken zusammenzufassen. Aber dieser Gedanke — daß nämlich zwar das Glück die Schicksale der Menschen beherrsche, die Tugend aber doch zuletzt triumphire, — ist theils zu allgemein und abstrakt, theils weniger durch die Action selbst, als durch die eingeflochtenen allegorischen Figuren ausgesprochen. Auch hat das Stück den Heywoodschen Fehler, daß es äußerlich in zwei auf einander folgende Hälften zerfällt, wovon die erste die Geschichte des alten Fortunatus, die andre die Schicksale seiner Söhne, insbesondere des Andelocia, darstellt.

Im Allgemeinen steht es mit seinem Sujet, seinen allegorischen Figuren und seiner moralisirenden Tendenz noch der vom Mittelalter überkommenen Auffassungsweise des Dramas zu nahe und dem Geiste der neueren Zeit zu fern, um zur Lösung des Problems, um das es sich handelte, etwas beitragen zu können. — Dem Fortunatus nahe verwandt, nur bereits freier von den Einflüssen der mittelalterlichen Kunstbildung, ohne allegorische Figuren, ohne Magie und Zauberei, ist die «**Patient Grissil**» ebenfalls eines seiner frühesten Stücke, das er nach Henslowe (S. 96) in Gemeinschaft mit Chettle und Haughton verfaßte, und das bereits 1599 auf der Bühne war (gedr. 1603, wiederabgedr. und besonders herausg. durch die **Shaksp. Soc. London 1841**). Es würde ein vortreffliches Beispiel abgeben sowohl für das dramatische Talent Dekker's und seiner Mitarbeiter, als für die Art und Weise, wie die besseren unter den jüngeren Genossen Shakspeare's durch Gegeneinanderstellung contrastirender Stoffe die Darstellung zu beleben und zugleich durch die Gegensätze selbst, sofern sie sich wechselsweise fordern und ergänzen, ein gewisses Band der Einheit zu gewinnen suchten, — wenn nur die alte Sage nicht gar zu sehr einer dramatischen Behandlung widerspräche. — In einem andern seiner Stücke: **The Wonder of a Kingdom** (erst 1636 gedruckt, aber wahrscheinlich ebenfalls eines seiner älteren Werke, wieder abgedruckt a. O. **III, 13** ff.) bewährt zwar Dekker sein Talent für Conception poetischer Charaktere und Situationen: Fiametta, die Heldin des Stücks, voll Italienischen Feuers, voll kühnen Muthes und rascher Entschlossenheit, führt ihren Namen mit der That; Angelo, ihr Geliebter, ist ein würdiges Seitenstück Orleans im **Old Fortunatus**, nur thatkräftiger, energischer; die beiden reichen Edelleute, Torrenti und Gentili, die einen so ganz verschiedenen Gebrauch von ihrem Reichthum machen, sind vortrefflich contrastirt, und selbst Torrenti, obwohl ein Wüstling und Verschwender, hat doch in der energischen, rücksichtslosen Großartigkeit, mit der er sein Laster übt, einen poetischen Anflug; nicht minder würde sein Bruder, der verunglückte Seeheld, wenn seine Persönlichkeit mehr zur Entfaltung käme, einen ächt poetischen Charakter abgeben. Allein hinsichtlich der Composition steht das Stück entschieden dem Fortunatus nach. Es sind eben nur eine Masse poetischer Charaktere in allerlei interessante Situationen und Verhältnisse zu

einander gebracht; aber diese verschiedenartigen Fäden laufen neben einander hin, ohne sich auch nur äußerlich zu berühren, und an einer sie innerlich zusammenhaltenden Grundanschauung, an einem Dessein des Gewebes fehlt es gänzlich: — ich sehe wenigstens nicht ein, was die Geschichte Torrenti's und Gentili's mit den Liebesangelegenheiten Angelo's und Fiametta's, Tibaldo's, Alphonsina's ꝛc. zu schaffen hat; ja selbst letztere stehen in keinem Zusammenhange unter einander. — Dasselbe gilt von Dekker's «**Honest Whore**» (gedr. **1604**, wiederabgedr. bei Dodsley a. O. **III, 221** ff.), einem Stücke, das er (nach Henslowe's Tagebuche S. **232**) in demselben Jahre, in welchem es zuerst gedruckt ward, unter Mitwirkung Middelton's verfaßte: auch hier wieder eine Masse verschiedenartigen Stoffes, die einzelnen Scenen und Charaktere im Allgemeinen wohl gelungen, aber keine Spur von einer innern Einheit, und selbst die äußere Verkettung nur sehr locker und oberflächlich. Indessen trägt das Stück insofern ein etwas verändertes Gepräge, als es bereits dem neuen Geiste, der von B. Jonson und seiner Schule ausging, sich annähert. Später scheint Dekker dieser Richtung sich mehr und mehr hingegeben zu haben: schon **the second Part of the Honest Whore** (1608, bei Dodsley **III, 329** f.) zeigt nur noch sehr geringe Differenzen von der Art und Weise, wie die Anhänger B. Jonson's Kunst und Leben auffaßten. —

Dekker scheint überhaupt von Anfang an zwischen Greene's und Marlowe's Styl geschwankt zu haben. Die Tragödie: **Lust's Dominion or the lascivious Queen**, die er mit Day und Haughton im Jahre **1600** verfaßte (Vergl. Chalmers bei Dodsley **II, 311.** Collier, **Hist. III, 96.** Henslowe's Diary **165.**), hat lange Zeit für ein Werk Marlowe's gegolten, und erscheint in der That mit dessen Geiste und Weltanschauung nahe verwandt *). Marlowe aber bildet, wie bemerkt, eine Art von Brücke zwischen der alten, dem Charakter des Mittelalters verwandten Kunstgestalt und den jüngeren, vom Geiste der neueren Zeit getragenen Bestrebungen. Diejenigen unter Shakspeare's Zeitgenossen, die sich an Marlowe näher anschlossen, werden daher auch leichter von der neueren Richtung ergriffen und mit fortgerissen worden sein. Zu

*) Im Druck erschien sie erst **1657**, wiederabgedruckt in der angef. Ausg. v. Marlowe's Werken. Thl. **III.**

ihnen mögen u. A. auch Day und Haughton gehört haben. Unter den älteren und ausgezeichneteren Dichtern ist jedoch neben H. Chettle vorzugsweise George Chapman als Nachfolger Marlowe's zu nennen. Er war etwas älter als Shakspeare (geboren 1557, † 1634), hatte in Oxford studirt, und stand in allgemeiner Achtung als ein höchst ehrenwerther Charakter, durch Mäßigkeit und strenge Sitten ausgezeichnet. In Freeman's Epigrammen (1614) wird seine Originalität, sein unaffektirter Styl und der sanfte Zug seiner «**inambitious pen**,» worin er der Grazie der komischen Muse den Alten nahe komme, rühmend hervorgehoben. Meres führet ihn bereits 1598 unter den besten Englischen Dichtern im Felde des Tragischen auf; 1595 erwähnt Henslowe Eines seiner Stücke: er wird also ziemlich gleichzeitig mit Shakspeare, Heywood und Dekker für die Bühne zu arbeiten angefangen haben. In der That war es wohl vorzugsweise das Tragische, das seinem Talente entsprach und seinem ernsten und strengen Sinne zusagte. Dieß beweisen seine beiden besten Stücke: **The Conspiracy of the Duke of Byron**, und **The Tragedie of the Duke of Byron**, von denen wenigstens Eines bereits 1602 existirte (gedr. 1609). Beide indeß und noch mehr sein **Bussy d'Ambois** zeigen eine starke Hinneigung zur Marloweschen Auffassung des Tragischen; nur daß dasselbe dort noch dem mittelalterlichen romantischen Geiste des alt-Englischen Dramas näher steht, hier dagegen bereits von dem neueren Geiste B. Jonson's und seiner Schule inficirt erscheint. Auch herrscht in jenen älteren Stücken zwar ebenfalls das Streben nach dem Großen, Gewaltigen, Außerordentlichen vor, aber noch gehalten von einem gewissen Maße der Schönheit und daher nur den hohen, kräftigen Geist des Dichters bekundend. Im **Bussy d'Ambois** dagegen (gedr. **1607**, wiederabgedr. **O. P. being a Contin etc. III, 235** f.) geht es bereits über die Schranken aller Kunst hinaus: die Kraft artet in Wildheit und Gewaltthätigkeit, die Strenge in Grausamkeit, das Böse in's Teuflische, das Tragische in's Gräßliche aus. Dabei ist die Action von einer Masse überflüssigen Beiwerks umgeben, aber an sich höchst einfach, ja dürftig zu nennen: sie dreht sich eben nur um das Liebesverhältniß zwischen d'Ambois und der Gräfin von Montsurry, das eben so rasch angesponnen, als von dem Gemahl der Gräfin entdeckt und durch den Tod der Schuldigen zerstört wird. In der Composition

erhebt sich Chapman überhaupt nicht über den Marloweschen Standpunkt. Eben so hat die Sprache, namentlich wiederum im Bussy d'Ambois, viel leeren Pomp und hohles Pathos, nur selten von Tönen ächter Empfindung und Leidenschaft unterbrochen; und in der Charakteristik fehlt es nicht an jenen seltsamen Combinationen und plötzlichen, unmotivirten Wendungen oder vielmehr Verwandlungen der Charaktere, die Marlowe als Hebel der Action gern anwendet. (So spricht z. B. der Beichtvater der Gräfin mit vollem Ernste der Ueberzeugung von Religion und christlicher Tugend, macht aber dennoch den Kuppler, agirt als Teufelsbanner, der mit Behemoth, dem Fürsten der Finsterniß, in vertrauter Bekanntschaft steht, und begeht zuletzt die Absurdität, noch als Geist den ganzen fünften Akt mitzuspielen, ohne doch etwas zu thun. Und Monsieur, der Bruder des Königs von Frankreich, wird aus einem Freunde und Bewunderer der ritterlichen Heldengröße d'Ambois' plötzlich zu seinem erbittersten Widersacher und zum teuflischen Bösewicht). Noch entschiedener geht Chapman in seinen Komödien, — wenigstens in den späteren, seit 1605, — auf den neuen, von B. Jonson vertretenen Begriff der dramatischen Poesie ein. Im Prolog zu seinem «All Fools,» (1605, bei Dodsley a. A. IV, 109 ff.) beklagt er sich zwar, daß jetzt harmloser Scherz und freier, unabsichtlicher Witz, wenn nicht angerichtet mit einer Sauce von Satire, verschmäht und verachtet werde; und im Stücke selbst macht er seinem Zeitalter den Vorwurf, daß es nur am Spotten und Schmähen Gefallen finde. Chapman lehnt sich dagegen auf; allein unwillkührlich verfällt er selbst derselben Unsitte. In seinem **All Fools** will er gleichsam die ganze Welt wie ein großes Narrenhaus darstellen. Aber seine Narren sind vielmehr sittenlose, rohe Gesellen, welche Ehrlichkeit für Dummheit, Lug und Trug für Klugheit, und Ehebruch für einen Spaß halten; oder sie sind (wie Gostanzo und Cornelio) völlig halt- und charakterlos, bloße Wetterfahnen in der Hand des Dichters. Die Intrigue ist zwar gut angelegt und (mit Ausnahme des Schlusses) leicht und gewandt durchgeführt. Allein da sich Alles nur um geschlechtliche Sünden, um Ehebruch und wieder Ehebruch dreht, so erscheint das Ganze zuletzt nur wie eine ausführliche Satire gegen die Ehe oder wenigstens gegen alle eifersüchtigen, auf die Ehre ihrer Frauen haltenden Ehemänner, denen mit Currentschrift die trostlose Wahrheit entgegengehalten

wird, daß, wie die Sachen nun einmal stünden, Hörner unvermeidlich seien und durch Eifersucht nicht abgehalten werden könnten. Diese prosaische Gemeinheit der Lebensansicht, die dem Ganzen zu Grunde liegt, macht alle guten Eigenschaften des Stücks, die rasche, lebendige Bewegung der Action, die fließende, gewandte Sprache, den leichten, meist eben so treffenden als dramatischen, nur zu eintönig schlüpfrigen Witz, völlig zu nichte. — Von ähnlicher Art ist ein späteres Lustspiel Chapman's: **The Widowe's Tears** (1612, a. O. VI, 119 ff.). Während dort die Treulosigkeit der Eheweiber das Thema bildet, das bis auf die Hefe erschöpft wird, ist es hier die Unbeständigkeit und Leichtfertigkeit der Wittwen, die lächerlich gemacht wird: die Gemeinheit der Lebensansicht, welche die Weiber ohne Ausnahme zu verächtlichen Spielbällen der gemeinsten sinnlichen Gelüste macht, ist dort wie hier dieselbe. In beiden Stücken wie im Bussy d'Ambois ist der eine Grundzug der Ben Jonsonschen Schule, das Drama zum bloßen Spiegelbilde der gemeinen Wirklichkeit herabzusetzen, nicht zu verkennen. —

Thomas Middleton und William Rowley, zwei jüngere Dichter, welche viel in Gemeinschaft gearbeitet haben (das älteste bisher bekannte gedruckte Stück von jenem ist aus dem Jahre **1602**, von diesem aus **1607**, wahrscheinlich indeß waren beide schon früher für die Bühne thätig), scheinen denselben Gang wie Chapman, Marston, Webster u. A. gegangen zu sein. Middleton's **Mayor of Quinborough** (erst **1661** gedruckt, aber ohne Zweifel Eines der ältesten Werke des Dichters, wiederabgedr. a. O. **XI, 105.** ff.) ist noch ganz in dem romantischen, epistrenden Style Greene's oder des Shakspeareschen Perikles gehalten. Es behandelt im Allgemeinen denselben halb sagenhaften, halb historischen Stoff, den **the Birth of Merlin**, nur von einer andern Seite gefaßt, zur Darstellung bringt. Auch letzteres ist in demselben Geiste gearbeitet; wäre es daher ein Werk W. Rowley's (was ich indeß eben so wenig glaube, als daß Shakspeare irgend einen Antheil daran gehabt *), so würden diese beiden so nahe-verwandten Stücke zeigen, daß beide Dichter von Einem und demselben Punkte aus in die dramatische Laufbahn eintraten. Beide haben indessen später den anfänglich betretenen Weg verlassen.

*) Das Nähere darüber im folgenden Abschnitt unter No. IV.

Middleton's «A Mad World, my Masters», eine 1608 im Druck erschienene Komödie (bei Dodsley a. A. V, 283 ff.), schwankt bereits im Styl und Charakter zwischen der alten und B. Jonson's Schule. Die Idee des Stücks ist im Titel angegeben. Allein Middleton's tolle Welt besteht nur in einem reichen, gutmüthigen, aber eiteln, genußsüchtigen, noch immer den Ausschweifungen der Jugend ergebenen Großvater und seinem leichtsinnigen, tollen Enkel, der jenen auf allerlei ergötzliche Weise prellt, und zuletzt selber durch eine verschmitzte Dirne, die lange als Curtisane gedient, ihm aber als reine keusche Jungfrau sich verheirathet hat, geprellt wird. Dazwischen spielt die Liebesangelegenheit eines Mr. Penitent Brothel mit der jungen Frau eines alten, eifersüchtigen Moralisten; sie steht in gar keinem Zusammenhange mit der Hauptaction, und wird durch die plötzliche Reue des Liebhabers beendet. Der Teufel (unter dem Namen Succubus eingeführt) sucht vergebens den reuigen Sünder in seinen bessern Vorsätzen zu stören: er besteht die Versuchung, und bringt auch noch die Frau auf den Weg der Tugend zurück. Diese Einmischung des Teufels und einer ernsten Moral in ein Stück, das übrigens nur wie eine Copie der frivolen Sitten der fashionablen Londoner Welt von 1608 erscheint, beweist, daß Middleton gleichsam vom Mittelalter in die neuere Zeit und von dieser in jenes zurücksprang, ohne die Kluft zwischen beiden ausfüllen zu können, weil er weder die alte noch die neue Zeit verstand. Nach einem seiner späteren Stücke zu urtheilen trat er indeß späterhin, wenn auch nicht der Form doch dem Inhalte nach, ganz zur Kunst- und Lebensansicht der neueren Zeit über. «Women beware women, a Tragedy« etc. (wiederabgedr. in den O. P. being a Cont. etc. V, 3 ff.) ist ein Stück voll Hurerei und Ehebruch, Mord und Todtschlag, das Abbild der gemeinen Wirklichkeit eines völlig demoralisirten Zeitalters. Hier ist die tragische Muse nicht mehr die ernste, erhabene, von innigem Mitgefühl bewegte, in tiefe Gedanken versunkene Göttin, sondern die Furie des Verbrechens, die die gesunkene Welt durchzieht, um sie und in ihr sich selbst zu vernichten. Die sittlichen Mächte sind zwar halb und halb repräsentirt durch den Lord Cardinal; aber sie treten nur äußerlich an die handelnden Personen heran, ohne lebendig in die Aktion einzugreifen, und finden kaum zwei Minuten Zeit, um einige religiöse Gemeinplätze von ewiger

Höllenstrafe u. dergl. auszusprechen. Wir können an keiner der handelnden Personen Antheil nehmen, weil wir lauter Narren oder Bösewichter vor uns haben, die so rasch und unmotivirt von Verbrechen zu Verbrechen fortstürzen, oder wie Brancha so plötzlich von der Höhe reiner, edler Weiblichkeit in die gemeinste Sittenlosigkeit herabsinken, daß sie nicht lebendigen Menschen, sondern leeren, häßlichen Larven gleichen. Die Composition entspricht diesem Stoffe: sie vermag offenbar die Masse der Ereignisse und Handlungen nicht zu bewältigen; sie hat daher etwas Unruhiges, Springendes, und erscheint lückenhaft, gewaltsam und unklar; namentlich ist die Katastrophe so unverständlich, daß man nicht mit Bestimmtheit zu sagen weiß, auf welche Weise der sechsfache Mord, in den das Ganze ausläuft, zu Stande kommt. Die Sprache endlich hat eine solche Kürze und Magerkeit, daß sie eben nur hinreicht, um das, was äußerlich geschieht, nicht aber, um die Empfindung, den Affekt, die Leidenschaft, aus der es hervorgeht, auszudrücken. —

Aehnlich steht es mit William Rowley's späteren Arbeiten im Verhältniß zu seinen früheren. Während sein Lustspiel: **«A new Wonder, A Woman never Vext»** (a. a. O. **V, 235** ff.), — in der sinnigen Weise und der feinen Ironie, mit der es die Tugend der weiblichen Sanftmuth als ein neues Wunder und eine Art von Talisman verherrlicht, der mit magischer Kraft die rohesten Wüstlinge in treffliche Ehemänner verwandelt und die erbittertsten Gemüther versöhnt, — noch etwas von dem zarten, poetischen Colorit der älteren Schule an sich trägt, steht bereits sein **«Match at Midnight»** (bei Dodsley a. A. **VII, 299**), ein, wie ich glaube, späteres Lustspiel, der Ben Jonsonschen Richtung insofern um vieles näher, als es eben nur ein dramatisirtes Genre-Bild aus dem gemeinen Leben ist, einen alten Wucherer darstellend, der um eine junge reiche Wittwe freit, aber von ihr und seinem eignen lebenslustigen, liederlichen Sohne mit Hülfe einer Kupplerin, einer Curtisane und einigen gleichgesinnten Kumpanen betrogen wird. Die Pointe ist, daß schließlich letzterer selbst durch die vermeinte Wittwe und deren verkappten Ehemanne sich gefoppt sieht. — **«The Changeling»** endlich, eine Tragödie, die W. Rowley unter Beihülfe Middleton's verfaßte (in den **O. P. being a Cont. etc. IV, 225**), zeigt so ziemlich dieselbe Fassung des Tragischen, die wir so eben an Middleton's **Woman**

beware Woman kennen gelernt haben. Auch die Sprache, die Charakteristik und Composition ist im Wesentlichen dieselbe. In letzterer Beziehung hat es nur noch den Fehler, daß die Liebesangelegenheit zwischen Antonio, Francisco und der Frau des Irrenarztes Alibius nicht nur in gar keinem Zusammenhange mit der Haupt-Action steht, sondern auch auf einer Intrigue beruht, die, kaum begonnen, in der Mitte stecken bleibt und ohne allen Schluß in der Luft schwebt. —

In einem ähnlichen Verhältnisse, d. h. in derselben unglücklichen Halbheit, theils der Shakspeareschen, theils der Ben Jonsonschen Schule angehörend, stehen John Marston und John Webster, deren erste dichterische Thätigkeit mit dem Beginn des Kampfes der beiden entgegengesetzten Richtungen in Eins zusammen fällt. Beide dürften ziemlich gleichzeitig mit Middleton und Rowley, in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts (jener nach Henslowe's Tagebuche Seite 156 im Jahre 1599, dieser nach derselben Autorität 1598) *) als dramatische Schriftsteller aufgetreten sein. An Talent überragen sie zwar ihre genannten beiden Kunstgenossen; aber eben darum tritt jene Halbheit ihrer Stellung, die sie mit ihnen theilen, nur um so entschiedener hervor. Man darf sich nur nicht irre machen lassen durch den Umstand, daß Marston anfänglich in persönlicher Feindschaft mit Ben Jonson stand (wie dessen **Poetaster 1601** zur Evidenz beweist), und auch nach einer vorübergehenden Aussöhnung, während welcher er ihm seinen «**Malcontent**» (1604) widmete und rühmende Verse zu Ben Jonson's Sejanus schrieb, wiederum (in der Vorrede zu seiner Sophonisbe 1606) stark gegen ihn polemisirt. Auch trägt es nichts aus, daß Webster anfänglich mehr durch Marlowe's als Ben Jonson's Genius angeregt und zum Dichter erzogen zu sein scheint. Der Geist ihrer beiderseitigen Dichtungen, ihre Weltanschauung, ihr Begriff der drama-

*) Ich halte wenigstens das Stück «**the Guise**», dessen Henslowe (S. 110) unter dem 27ten Novbr. **1598** gedenkt, nicht für Marlowe's Massacre at Paris, sondern für das verloren gegangene Stück Webster's, das er unter dem Titel **the Guise** in der Dedication zu seinem **Devils Law Case (1623)** unter seinen älteren Arbeiten mit aufzählt. Denn da Henslowe an andern Stellen das Marlowesche Stück bei seinem rechten Namen nennt, unter dem 3. Novbr. **1601** dagegen wiederum den **Guise** in ausdrücklicher Verbindung mit Webster erwähnt, so sehe ich nicht ein, warum mit jener Notiz aus **1598** nicht ebenfalls Webster's Guise gemeint sein soll.

tischen Kunst, ihre Auffassung des Tragischen, kurz Alles, was auf die Seite des Inhalts fällt, erscheint dennoch dem Geiste der Ben Jonsonschen Schule so nahe verwandt, daß man von dieser Seite beide als Träger der neueren Kunstrichtung betrachten muß. Das dramatische Kleid dagegen, das sie diesem Inhalte umhängen, der Styl im engern Sinne, die Form ihrer Dichtungen steht allerdings noch der Weise der älteren Schule näher. In der That, Marston strebt danach, wie er selbst sagt, «die Dinge nicht, wie ein Historiker [d. h. **à la Ben Jonson**] bloß zu referiren, sondern sie als Dichter darzulegen und auszubreiten» (**enlarge**). Er ist fern davon, «andre Schriftsteller abzuschreiben, klassische Autoritäten zu citiren und Reden aus lateinischer Prosa in Englische Blank-Verse umzusetzen» (was man Ben Jonson zum Vorwurfe machte). Er theilt eben so wenig als Webster die Ben-Jonsonsche Leidenschaft für das antike Drama und die Aristotelischen Regeln. Bei beiden ist vielmehr die Form der Composition wie der Sprache und Charakteristik mehr jene freiere, vom unmittelbaren Instinkte des Gefühls und der Phantasie eingegebene Darstellungsweise Greene's, Marlowe's, Shakspeare's, als die Ben-Jonsonsche, vom reflektirenden Verstande beherrschte, absichtsvolle, tendenzenreiche Schreibart. Betrachtet man aber Marston's Malcontent, seinen **Parasitaster or the Fawn, Antonio and Mellida** u. A. (bei Dodsley a. A. **IV, 17** ff. und in den **O. P. etc. II, 107** ff. **277** ff.), betrachtet man Webster's Tragödie: **The White Devil**, oder seine Lustspiele: **The Devil's Law-Case, A Cure for a Cuckold, Westward-Hoe, Northward-Hoe** (das zweite in Gemeinschaft mit Rowley, letztere beiden mit Dekker verfaßt — **The Works of J. Webster, new first collected etc. by the Rev. Alex. Dyce. Lond. 1830**) etwas näher, so wird man finden, daß der poetische Gehalt ihrer meisten Stücke, der fast überall nur die gemeine Wirklichkeit mit ihren Lastern und Gebrechen, ohne alle poetische Erhebung und Verklärung zur Darstellung bringt*), mit jener freiern Form nur in Widerspruch steht und

*) Eine Ausnahme davon macht Webster's Appius und Virginia. Es dürfte leicht seine beste Tragödie sein. Allein hier hatte ihm die Geschichte bereits so poetisch vorgedichtet, daß es nur darauf ankam, ihr mit einiger Geschicklichkeit das dramatische Gewand umzuhängen. Hier bedurfte es in Beziehung auf Composition und Charakteristik keiner besonde-

daß daher letztere sie nur verführt, gelegentlich in das Wüste, Unwahrscheinliche, Unnatürliche auszuschweifen, wofür man bei Webster viele Beispiele*), bei Marston namentlich sein **Antonio and Mellida** als Beweis anführen kann. Zum Ueberfluß erklärt Webster selber in der Vorrede zu seinem **White Devil (1612)**, daß er stets den vollen und schwunghaften Styl Chapman's, die sorgsam gearbeiteten und verständigen Werke B. Jonson's und die nicht weniger werthvollen Compositionen der höchst ausgezeichneten Meister Beaumont und Fletcher so wie auch den fruchtreichen Fleiß **(copious industry)** eines Shakspeare, Dekker und Heywood besonders hochgeachtet habe. — In der Komödie, z. B. in Marston's **Malcontent**, herrscht daher bei beiden Dichtern ein Geist der Satire und Tadelsucht vor, der mit prosaischem Ernste Alles, von den religiösen Zuständen ab bis zu den kleinen Narrheiten in Tracht und Kleidung, bekrittelt. Das Tragische ist meist nur das sich selbst mordende Böse; die Composition eine Kette meist auf Schandthaten ruhender Intriguen, äußerlich ziemlich gut zusammengehalten, aber ohne inneren ideellen Gehalt; die Charakteristik zwar im Allgemeinen richtig, klar, präcis, aber die Zeichnung zu scharf und eckig, die Farben zu dick aufgetragen, die einzelnen Figuren porträtartig gehalten, ohne alle ideale Schönheit; die Sprache endlich jene scharfe, sentenziöse, vom Verstande ausgemünzte Diction, welche mehr in spitzen Winkeln als in der Wellenlinie der Schönheit sich fortbewegt. Selbst die kleinen Eigenheiten Ben Jonson's und seiner Schule finden wir bei beiden Dichtern wieder. Beide z. B. sprechen lieber in den pomphafteren, aus dem Lateinischen stammenden Wörtern und Phrasen der Englischen Sprache, als in den bescheidneren Angelsäch-

---

ren Anstrengung; die Hauptsache war, nur die nach ihrem ganzen Verlauf gegebene Action und die ebenfalls gegebenen Charaktere in angemessener Diction sich aussprechen zu lassen; und in dieser Beziehung kam Websstern die Energie und der kühne, pathetische Schwung seiner sentenzenreichen, nur etwas zum Bombast neigenden Sprache sehr zu Statten. — Auch **The Dutchess of Malfi** kann man allenfalls zu den Ausnahmen rechnen. Hier sind wenigstens die Herzogin und Antonio, die Helden des Stücks, wahrhaft edle Naturen und das Tragische zeigt daher, wie in Appius und Virginia, mehr ein Shakspearesches Gepräge. —

*) Ich erinnere nur an die völlig überflüssigen und daher sehr unnatürlichen Geistererscheinungen in seinem **White Devil**, die nur dazu dienen, das wüste, chaotische Getriebe des ganzen Stücks noch zu vermehren.

fischen; beide lieben es, ihren Figuren lateinische Sentenzen in den Mund zu legen, d. h. sie prunken gern mit ihrer Bildung und Gelehrsamkeit; ja Marston begeht in Antonio und Mellida die Geschmacklosigkeit, daß er die beiden Liebenden im Augenblicke des höchsten Entzückens, als sie sich unvermuthet wiedergefunden, plötzlich in Italienischen Sonett-Versen ihre Wonne aussprechen läßt.

Ich glaube, mich einer näher eingehenden Kritik einzelner Dramen Webster's und Marston's überheben zu können. Aus der bisherigen Darstellung wird man bereits zur Genüge die Bestätigung dessen gefunden haben, was ich oben behauptete, daß nämlich um 1605 eine entschiedene Veränderung sowohl im Geschmacke des Englischen Publicums wie in der Kunst- und Lebensansicht der Ton angebenden Dichter vor sich gegangen sein muß. Chapman, wie wir gehört haben, beklagte sich um diese Zeit, daß man nur noch an Satire und Spötterei gefallen finde, — eine Klage, die offenbar vorzugsweise der Komödie galt; und Heywood bedauert in dem Prolog zu seinem **Challenge for Beauty** (in den **O. P. being a Contin. VI, 333**), daß «die Englische Bühne aus Nachahmung anderer Nationen von der Darstellung hoher, heroischer Stoffe, großer Könige und Herzöge, sich jetzt erniedrige zur Schilderung siecher Liebhaber, verschmitzter Kuppler und Betrüger,» — ein Ausspruch, der offenbar vorzugsweise die Tragödie trifft, und der, obwohl er sich unmittelbar auf eine etwas spätere Zeit beziehen mag, doch ohne Zweifel schon für die Zeit von 1605 ab eine wenn auch beschränkte Gültigkeit hatte. Ben Jonson selbst spricht (in der Dedication seines Volpone v. 11. Febr. 1607) seine Indignation darüber aus, daß man jetzt nur Obscönitäten, Profanation und Blasphemieen und die ganze Ungebundenheit einer Gott und Menschen beleidigenden Sprache höre. — Worin die Veränderung bestanden, ist bereits vielfach angedeutet. Indem zunächst die Hauptrepräsentanten der älteren Schule, und demnächst als Uebergangspunkte von ihr zu Ben Jonson Dichter wie Chapman, Middleton, Rowley, Webster und Marston, näher von uns charakterisirt worden sind, haben wir bereits auf die Haupt-Differenzpunkte zwischen beiden Schulen hingewiesen. Volle Klarheit und Anschaulichkeit kann indeß der Gegensatz zwischen ihnen erst gewinnen durch eine nähere Charakteri-

stik Ben Jonson's selbst und der Haupt-Repräsentanten seiner Richtung.

Ben Jonson, in Westminster zu London 1573*) geboren, war der Sohn eines Schottischen Gentleman. Sein Vater starb indeß kurz vor seiner Geburt, und seine Mutter, in dürftigen Umständen zurückgelassen, verheirathete sich bald wieder an einen Londoner Bürger und Maurermeister (**Bricklayer**). Allein auch die Verhältnisse dieses Stiefvaters waren nicht glänzend. B. Jonson besuchte auf Kosten seines väterlichen Freundes Camden die Stadtschule von Westminster und, wie man bisher angenommen hat, wenigstens auf kurze Zeit auch die Universität Cambridge. Allein letzteres ist eine bloße Voraussetzung; Drummond, dem er selbst seine Lebensgeschichte erzählte, weiß davon nichts. Wohl aber trieb er eine Zeitlang das Maurerhandwerk, konnte es indeß in dieser niedern, mechanischen Beschäftigung nicht aushalten und ward daher beim Ausbruch des Flandrischen Feldzugs Soldat. Aber auch in dieser Laufbahn scheint er kein Glück gemacht, keine Befriedigung gefunden zu haben. Er kehrte wenigstens nach Beendigung des Krieges zurück, um sich seinen gewohnten Studien zu überlassen (**Notes etc. p. 18 f.**). Seine Gelehrsamkeit, die für die damalige Zeit in der That ausgezeichnet war und später von beiden Universitäten durch Verleihung des Ehren-Diploms eines Master of Arts anerkannt ward, hat er sonach auf eigne Hand durch anhaltenden, neben seinen Berufsthätigkeiten hergehenden Privat-Fleiß sich erworben, — ein Beweis nicht nur für seine hervorragenden Fähigkeiten, sondern auch von energischer Ausdauer und Willensstärke. Nach allgemeiner Annahme (die indeß aller bestimmten Gründe entbehrt), wendete er sich schon um **1593** zur Bühne, und spielte wahrscheinlich anfänglich eine Zeitlang im Curtain. Sein ältestes erhaltenes Stück ist das schon erwähnte Lustspiel: **Every Man in his Humour**, das, wie er selbst sagt, **1598** auf dem Globus zum ersten Male aufgeführt wurde. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß er bereits früher für die Bühne geschrieben hat; er erwähnte wenigstens gegen Drummond im J. **1619**, daß die Hälfte seiner Komödien nicht im Druck erschienen seien (a.

*) Nicht **1574**, wie bisher allgemein angenommen worden. S. Notes of B. Jonson's Conversation with W. Drummond. Lond. Pr. f. t. Sh. S. **1842** p. **39**.

O. S. 27). Vermuthlich waren dies größtentheils Jugendwerke, deren er sich später schämte. Allein da diese Arbeiten verloren gegangen sind, da er selber sie desavouirt hat, indem er sie in die von ihm selbst veranstaltete Gesammtausgabe seiner Werke nicht aufnahm, so ist für uns der Anfangspunkt seiner dramatischen Laufbahn das Jahr 1598*). Von da ab bis zu seinem Tode (6ten August 1637) schrieb er 18 Dramen, mehrere s. g. **Court-Entertainments** (Allegorien theils mit monologischen, theils mit dialogischen Zwischenreden), eine große Anzahl **Masques**, d. h. kleiner, mit Gesängen durchflochtener und unseren Singspielen vergleichbarer Dramen, meist ebenfalls allegorischen Inhalts, für deren Erfinder er gelten kann, und eine Masse von Epigrammen und kleineren Gedichten aller Art. 1616 ernannte ihn sein gelehrter Gönner, Jacob I., zum **poeta laureatus** (Hofpoeten), setzte ihm ein Jahrgehalt von 100 Mark aus, ließ vorzugsweise von ihm alle poetischen Bedürfnisse des Hofes befriedigen, und gab ihm 1625 in einem Lettre-Patent sein königliches Wort, ihn nach dem Tode Sir George Buc's und Sir John Astley's zum **Master of the Revels** zu ernennen. Allein Jacob starb, bevor durch das Ableben der beiden genannten die Stelle vacant ward, und B. Jonson erhielt dieselbe nicht. Zwischen 1612 und 1625, dem Todesjahre Jacob's I., scheint B. Jonson's Blüthen- und Glanz-Periode zu fallen. Carl I. erhöhte zwar 1630 sein Salar von 100 Mark auf 100 L'; auch empfing er von der City ein Jahrgehalt von 100 Nobles; allein das Ansehen, das er unter Jakob bei Hofe wie bei den Gebildeten der Nation besaß, scheint seitdem wankend geworden zu sein und allgemach abgenommen zu haben.

---

*) Gifford und nach ihm Barry Cornwall in ihren angef. Ausgg. von B. Jonson's Werken nehmen an, daß sein Lustspiel: The Case is altered (zuerst gedr. 1609) das älteste seiner noch vorhandenen Stücke sei und bereits 1596 verfaßt worden. Allein Gifford selbst weist nach (B. Jonson's Works VI, 327), daß dasselbe erst nach 1598 entstanden sein könne, indem B. Jonson darin gegen Anthony Munday einige kritisch satirische Seitenhiebe führt, weil derselbe von Meres in seiner osterwähnten (1598 erschienenen) Palladis Tamia «the best plotter» genannt worden war. Mit diesem Argument schlägt Gifford sich selber. Eben so einleuchtend hat Collier (Life of Shakspeare a. O. S. CLXVI f.) dargethan, daß Every Man in his humour nicht, wie Gifford will, bereits 1597, sondern erst 1598 zur Aufführung gekommen.

Ben Jonson war, wie schon bemerkt, ein Mann von gründlicher Gelehrsamkeit; er besaß großen Scharfsinn und einen reichen, treffenden, nur etwas schweren Witz, aber keine Zartheit des Gefühls, wenig Tiefe des Gemüths und noch weniger schöpferische Phantasie, und daher keinen Schwung, keine Begeisterung: er war mehr zum Kritiker als Dichter geboren, gewissermaßen der Lessing seiner Zeit, nur daß er nicht für die wahre, sondern für eine falsche, verderbliche Kunstrichtung, nicht für Natur und Originalität, sondern für Künstelei und Nachahmerei kämpfte. Der tüchtigste Verstand beherrschte seine ganze geistige Thätigkeit. Damit machte er Theorien, speculirte und kritisirte, prüfte und überlegte, und griff mit eben so viel Muth als schneidender Schärfe Alles an, was seine Prüfung nicht bestand oder was ihn persönlich verletzte und seinen Bestrebungen entgegentrat. Sieht man ab von den eingemischten Angriffen auf seinen Charakter, von den Vorwürfen der Schmähsucht, Unverschämtheit, Arroganz, Selbstlob, Schmeichelei ꝛc., über deren Wahrheit oder Unwahrheit wir hier nicht zu urtheilen haben, so dreht sich der Streit zwischen ihm und Dekker, wie er uns in Jonson's Poetaster und Dekker's **Satiromastix or the Untrussing of the Humorous Poet** (bei Hawkins **III**, 95 ff.) vorliegt, vornehmlich um das Wesen und die Berechtigung der Satire. Ben Jonson giebt zu, daß er satirisch sei, behauptet aber, daß die Satire von jeher zum Wesen der Komödie gehört habe. Dekker dagegen macht es ihm zum Hauptverbrechen, daß er durch seine rücksichtslose, heimtückische, gegen Freund und Feind gerichtete Satire gleichsam die dramatische Muse geschändet und ihrer Unschuld und Keuschheit beraubt habe. Wenn ihm Dekker außerdem vorwirft, daß er schwerfällig arbeite, und nur Stückwerk hervorbringe, indem er die Alten zerstückele und gelegentlich seine Dramen mit fremden Federn («**with jests from the Temples Revels**») ausputze, so sind dieß nur mehr oder minder bedeutende Nebenzüge. Einen andern charakteristischen Hauptzug des Jonsonschen Styls trifft dagegen Marston, wenn er, wie schon erwähnt, im Vorwort zu seiner Sophonisbe von ihm behauptet, daß er die Dinge nur wie ein Historiker referire, nicht wie ein Dichter darzulegen, auszubreiten, zu vergrößern verstehe. In der That war es B. Jonson, der zuerst die Satire im engern Sinne in die Komödie einführte. Früher hatten die Englischen Drama-

tiker wohl auch über einzelne Ereignisse, über einzelne National-Charakterzüge, Moden, Sitten und Gebräuche ihren Witz gemacht, aber in jener lachenden, harmlosen, beiläufigen Weise, die niemals verletzt, weil sie das Einzelne nur als Ausfluß oder Beispiel der allgemeinen Lächerlichkeit des ganzen menschlichen Daseins faßt und daher den Spötter selbst mit trifft. B. Jonson dagegen gab der Sitten- und Charakterschilderung Porträt-Aehnlichkeit, dem Spotte die Anzüglichkeit, und damit dem Komischen den verletzenden Stachel; er spottete nicht bloß beiläufig und unwillkürlich, sondern absichtlich und ausführlich; er wollte nicht bloß Lachen erregen, sondern bessern und belehren, nicht bloß scherzen, sondern zugleich sein Urtheil, seine Verachtung aussprechen; und — aus dem Komiker war der Satiriker geworden. Satire und Sittenschilderung ist aber zugleich Ben Jonson's starke Seite. Er mag dabei hier und da persönlich geworden sein, — wir können das kaum noch beurtheilen, da uns alle persönlichen Bezüge aus jener Zeit fast gänzlich fehlen, — aber im Allgemeinen sind seine satirischen Ausfälle mehr objektiver Natur. Wo er gegen Thorheit, Laster und Unvernunft zu Fehde zieht, da vergißt er seine Gelehrsamkeit, da wird er warm, da giebt sein Zorn seiner körnigen, sentenziösen Sprache einen gewissen schwerfälligen Schwung, daß die Worte wie Hämmer dröhnend niederfallen, da ist Alles, Diction und Charakteristik, Zeichnung und Colorit, Licht und Schatten, nicht nur richtig und angemessen, sondern voller Leben und Energie, — kurz da ist er in seinem Elemente. Denn sein Element ist eben die gemeine Wirklichkeit, das Leben und die Menschen, wie sie nun einmal sind, d. h. Leben und Geschichte, wie sie der gewöhnliche pragmatische Historiker im Gegensatz zum Dichter aufzufassen pflegt. Er ist entschiedener Realist: die Wirklichkeit in ihrer ganzen Nacktheit, von ihrer handgreiflichen Seite mit historischer Treue dargestellt, ist ihm zugleich die Wahrheit; eine andere, höhere poetische Wahrheit, eine Wahrheit in der Gestalt der Schönheit, kennt er nicht, oder, was dasselbe ist, sie wird ihm, wo er sie darstellen will (z. B. in seinen Masken) zur abstrakten Allegorie. Er weiß das Ideale, Allgemeine nicht mit dem Realen, Individuellen zur organischen Einheit zu verknüpfen: für jenes fehlt ihm die poetische Anschauung; es verflüchtigt sich ihm unter der Hand zum abstrakten philosophischen Begriffe. Für das Reale, Individuelle

dagegen hat er das schärfste Auge; hier weiß er mit seiner ausgezeichneten Beobachtungsgabe in die geheimsten Winkel und verborgensten Falten einzudringen; hier findet er den reichsten Stoff für seinen kritischen Verstand und sein treffendes Urtheil. Aus dieser Sphäre entnimmt er daher auch seine Charaktere, und stellt sie in scharfen Umrissen mit fester Hand hin. Aber er ist, wie er sich selbst nennt, vorzugsweise «**the humourus Poet**;» jeder seiner Charaktere zeigt daher stets nur Einen, bestimmten, unwandelbaren **Humour**, d. h. jeder erscheint eben nur als Repräsentant einer bestimmten Klasse von Menschen, in denen diese oder jene einzelne Richtung, diese oder jene einzelne Eigenschaft, Gewohnheit, Sitte, sei sie gut oder böse, thöricht oder weise, einseitig vorherrscht: nur von dieser Einen Seite zeigt er sie dem Publicum, d. h. nicht als volle, ganze, selbstständige Menschen, sondern nur als Träger *seiner* dichterischen Tendenzen. Darum lassen uns seine Charaktere meist kalt und theilnahmlos. Denn er ist stets voller Absichten, sei es, Thorheiten und Laster, Rohheit und Gemeinheit zu bekämpfen, oder sein Zeitalter über das wahre Wesen der Kunst zu belehren, ihm Geschmack und Urtheil beizubringen, klassische Gelehrsamkeit und ächte Bildung zu verbreiten ꝛc., insbesondere stets voll der Absicht, sich selber und seine Bestrebungen geltend zu machen. Er vermag nie sich zu vergessen: wo wir auch hinblicken, immer haben wir Ben Jonson und seine Gesinnung, seine Ueberzeugungen, seine Zeit und seine Umgebung, kurz den Kreis, dessen Centrum Er war, mittel- oder unmittelbar vor Augen. Mit Einem Worte, er war der Mann der *neueren* Zeit, derjenigen Geistesrichtung, die aus dem siebenzehnten zum achtzehnten Jahrhundert hinüberführte; er war jene Eine Hälfte Shakspeare's, die in die Zukunft hineinragte, — aber auf eminente Weise. Seine Hauptstärke war seine großartige Einseitigkeit, sein Talent zur Opposition, seine sozusagen chemische Zersetzungs- und Auflösungskraft. Er zerlegte Alles, um es genauer zu betrachten; er wollte vor Allem und von Allem sichere, handgreifliche Gründe haben, er wollte überall *wissen*, was zu thun und zu lassen sei; auf die Klarheit des reflektirenden *Selbstbewußtseins* kam ihm Alles an. Von der rein künstlerischen, halb bewußten, halb instinktartigen, immer aber unmittelbar schaffenden Thätigkeit des Geistes besaß er kaum den Keim, und folgte ihr nur wider Willen. Darum war ihm

jene zweite Seite der dichterischen Persönlichkeit Shakspeare's, die wie das ganze Volkstheater der Engländer bis auf seine Zeit mehr dem romantischen Mittelalter zugekehrt war, so unverständlich und ungültig. Diese Opposition geht laut oder leise durch alle seine Stücke. Alle Reste des mittelalterlichen Geistes übergießt er daher mit der schärfsten Lauge seines Witzes; nicht nur den Glauben an Teufel, Dämonen und Gespenster, nicht nur das Hexen- und Zauberwesen, die Alchymie und das ganze übernatürliche Wissen, sondern auch das Ritterthum und seine modernen Reste (die Englischen Knights, deren namentlich Jacob eine große Anzahl creirte), auch die excentrische Religiosität und Sittenstrenge, wie sie in den Puritanern wieder auflebte, die phantastische Liebe mit ihrem Eigensinn und ihrer Empfindsamkeit, kurz Alles, was im Entferntesten an Schwärmerei gränzte, verfolgte er mit Spott und Hohn. Seinem realistischen Verstande, der von der oft so sinnigen Symbolik des phantasiereichen, ahnungsvollen Mittelalters keinen Begriff hatte, war das Alles baarer Unsinn. — So zerstörte er mit dem scharfen Schwerte seiner Kritik und Reflexion die alte poetische Welt, ohne doch an ihrer Stelle eine neue aufbauen zu können, die nicht bloß weltlich, sondern auch poetisch gewesen wäre.

Einem solchen Geiste mußte freilich das Maaß- und Planvolle des antiken Dramas, der klare, plastische Gang der Action die durchsichtige, höchst einfache Composition, die Beobachtung der natürlichen Bedingungen der Zeit und des Raumes, kurz alle die Vorzüge der klassischen Kunst weit mehr zusagen als Shakspeare's buntgewebte, complicirte, anscheinend rücksichtslose Dichtungen. Für deren Schönheit reichte sein Auge nicht über das Einzelne hinaus; das Ganze als Ganzes zu begreifen und die tiefsinnige Harmonie, die innere Einheit in der anscheinend überflüssigen Mannichfaltigkeit, die ideelle Nothwendigkeit in der anscheinend regellosen Willkühr zu erkennen, dazu gebrach es ihm an Phantasie und Tiefe des Gedankens. Darum behauptete er gegen Drummond (a. O. S. 3.): Shakspeare habe der Kunst entbehrt. — Zugleich fühlte er von der theoretischen Seite her das Bedürfniß, Ordnung, Regelmäßigkeit, Einheit in die dramatische Poesie zu bringen. Konnte ihn Shakspeare in dieser Beziehung nicht befriedigen, so genügten ihm natürlich die übrigen Dichter der älteren Schule noch weniger. B. Jonson

wandte sich daher von Shakspeare und seiner Schule ab, und suchte sich dem antiken Drama anzunähern. Indessen war es weniger die Aeschylische oder Sophokleische Tragödie mit ihrer plastischen Einfachheit und Klarheit, ihrem hohen religiös sittlichen Geiste, der episch idealen Würde ihrer Charaktere und dem lyrischen Pathos ihrer Sprache, noch auch die Aristophanische Komödie mit ihrer eleganten, schwunghaften Diction und ihren grotesken Ausgeburten einer phantastischen Erfindungskraft, von der er sich angezogen fühlte. Von allen diesen Eigenthümlichkeiten des Griechischen Dramas finden wir in seinen Dichtungen wenig oder nichts. Vielmehr waren es die Römer: Plautus, Terenz, Seneca, an die er sich vorzugsweise anschloß, mit denen seine Stücke wenigstens die meiste Verwandtschaft haben. Nur übertrifft er seine Vorbilder noch an Genauigkeit und Porträt-Aehnlichkeit der Sittenschilderung, an Gründlichkeit der Reflexion, an satirischer und kritischer Schärfe, während er an harmloser Laune, Leichtigkeit des Scherzes, Rundung der Composition, Anmuth und Beweglichkeit der Darstellung ihnen nachsteht. Ueberhaupt überschätzte er das Römische Drama nicht sowohl wegen seiner poetischen Schönheit, als vielmehr weil ihm hier, insbesondere in der Komödie, Alles so natürlich und der Wirklichkeit gemäß, Alles auf bestimmten Gründen und festen Regeln zu ruhen schien, und er mit Aristoteles' Hülfe demonstriren zu können meinte, warum es recht und gut sei.

So finden wir sogleich in seinem ältesten und einem seiner besten Stücke: **Every Man in his Humour**, zwar die s. g. Einheit der Zeit richtig beobachtet: die ganze Handlung spinnt sich während des Laufes Eines Tages ab. Auch die Einheit des Orts ist halb und halb festgehalten: die einzelnen Scenen, obwohl sie an verschiedenen Plätzen spielen, verlassen wenigstens nicht London. Allein hinsichtlich der Einheit der Action nimmt sich B. Jonson eben so viel und noch mehr Freiheiten als Plautus und Terenz. Die verschiedensten Intriguen laufen durch und in einander: hier der alte Knowell, der seinen Sohn von seinem müssigen, verschwenderischen Leben kuriren will, dort Kitely und seine Frau, die sich gegenseitig mit Eifersucht verfolgen, daneben die Liebes-Intrigue zwischen dem jungen Knowell und Miß Bridget, ꝛc. Alle diese Fäden sind zwar äußerlich verknüpft und werden durch einen pfiffigen und intriguanten Bedienten, der die

Seele der ganzen Aktion ist, gleichsam in einander gewoben. Aber die innere Einheit, der Zusammenklang der verschiedenen Töne in Einen Grundton fehlt gänzlich: die Eifersüchteleien Kitely's haben eben so wenig geistige Gemeinschaft mit den wohl begründeten Besorgnissen des alten Knowell als mit der Liebesangelegenheit zwischen Bridget und dem jungen Knowell. Das Ganze ist eben nur, wie der Prolog selber sagt, «ein Abbild der Zeit und ein Spiel mit menschlichen Thorheiten», d. h. eine ziemlich gelungene Schilderung der Sitten und Lebensweise in gewissen Kreisen der damaligen Londoner Welt, von ihrer verkehrten, lächerlichen Seite gefaßt. Jeder Charakter, vom Friedensrichter Clement, «dem alten lustigen Magistratsherrn», bis zu Cob, dem Wasserträger und seinem Weibe herab, zeigt sich nur innerhalb seines eigenthümlichen «**Humours**» (daher der Name des Stücks), d. h. jeder stellt nur einen bestimmten Zug jenes Gemäldes, eine einzelne Thorheit oder Lächerlichkeit dar. Daher spielen die drei Narren des Stücks: Capitän Bobadill, ein feiger Renomist, Master Stephen «**a Country Gull**», und Master Mathew «**a Town Gull**», obwohl sie an der Action gar keinen thätigen Antheil haben, eine Hauptrolle. Darum vermögen aber auch die handelnden Personen eben so wenig unsere Theilnahme zu erregen als die Aktion selbst: jene sind, obwohl richtig gezeichnete und wohl getroffene Porträt-Bilder, zu einseitig, zu schematisch gehalten; diese dagegen ist theils zu willkührlich und unwahrscheinlich angelegt (— die Verkleidung Brainmore's in einen alten Soldaten, von der die Verwickelung vornehmlich ausgeht, erscheint völlig unmotivirt —), theils ohne allen poetischen und geistigen Gehalt. Eine bloße Neckerei, wie sie Brainmore unter dem Beistande Bredwells mit den Thorheiten der übrigen Personen treibt, ist wenigstens für sich allein weder poetisch noch geistreich. —

Das satirische Element tritt in diesem Lustspiel wie in seinem Seitenstücke: **Every Man out of his Humour**, nur erst leise und versteckt auf. In Jonson's nächstfolgender Arbeit, der schon früher erwähnten Komödie: **Cynthia's Revels or the Fountain of Self-Love** (1600), in der er unter der Hülle antiker Namen, aber mit beständigen Fingerzeigen auf die Gegenwart, Hofsitten und Hofleben schildert und, wie schon die Dedication andeutet, zeigen will, daß der Hof als die vornehmste

Quelle der Sitten des Volks diese bessern, anstatt die Selbstsucht und Eitelkeit fördern sollte, ist die Farbe der Satire schon weit stärker aufgetragen: die Höflinge wenigstens fühlten sich verletzt, und Marston und Dekker glaubten persönlich beleidigt zu sein. Der **Poetaster or his Arraignment** ist, wie schon bemerkt, durch und durch Schmähung und Satire gegen Marston und Dekker, untermischt mit Ausfällen gegen die älteren Dichter des Volkstheaters überhaupt, wie gegen die Schauspieler und das damalige Theaterwesen; übrigens eine bloße Reihenfolge von Scenen, im Grunde ohne alle Action und ohne Zusammenhang. Die Auftritte zwischen Ovid und seinem Vater, das Liebesverhältniß zwischen jenem und der schönen Julia, ihr Zusammentreffen im Hause der Chloe ꝛc. erscheinen wenigstens nur wie lose Anhängsel, die unfertig und unvollendet in's Blaue hineinflattern, so daß m. E. Dekkers Satiromastix, obwohl ebenfalls nicht ausgezeichnet, doch in dieser Beziehung weit vorzüglicher ist. **Eastward Hoe**, ein Lustspiel, das Jonson in Gemeinschaft mit Chapman und Marston schrieb (gedruckt **1605**, wahrscheinlich aber unter Weglassung oder nach Abänderung aller beleidigenden Stellen, wiederabgedruckt bei Dodsley a. a. O. **IV**, **189** ff.), enthielt so bittere Ausfälle gegen die Schotten, vielleicht auch gegen den König selbst oder einzelne Staatsmänner, daß Jakob **I.** die Verfasser in's Gefängniß werfen ließ, und sie nahe daran waren, durch Urtheil und Recht Nasen und Ohren zu verlieren. Diese Gefahr scheint nicht ohne nachhaltigen Eindruck auf B. Jonson geblieben zu sein. In seinen späteren Komödien tritt die Satire wieder mehr zurück oder hält sich wenigstens allgemeiner und unbestimmter. Unter ihnen zeichnen sich Volpone und der Alchymist vor den übrigen aus, und dürften zusammen mit **Every Man in his Humour** die besten Lustspiele Jonson's sein. **Volpone or the Fox**, das **1605** auf der Bühne erschien, ist auch darum interessant, weil sich B. Jonson in der Dedication und im Prolog über seine dichterischen Principien etwas näher ausspricht, und man daher Absicht und Ausführung an einander messen kann. Er erklärt sich hier nicht nur, wie schon oben bemerkt, gegen die Unsitte, alle mögliche Gemeinheit und Lasterhaftigkeit auf die Bühne zu bringen, sondern versichert auch, daß er seinerseits «stets vor jeder Profanation gezittert habe und einen Ekel empfinde vor den groben und ungewaschenen

Obscönitäten, die jetzt die Speise der Bühne seien.» Allein Volpone selbst bewegt sich durchweg in den gemeinsten Lastern und Verbrechen: ein reicher Nobile, der mit den durch Lug und Trug von seinen Erbschleichern erpreßten Geschenken seine Schränke füllt und seine niedrigen Gelüste befriedigt, ein schurkischer Parasit, der ihn auf alle Weise unterstützt, um ihn zuletzt selbst zu hintergehen, ein Ehemann, der seine eigne Frau der Schande verkauft, versuchte Nothzucht und offener Meineid, sind doch wohl Dinge, die von «**ribaldry**» und «**bawdry**» nicht eben weit entfernt sind. Was hilft es, daß zuletzt der s. g. poetischen Gerechtigkeit Genüge geschieht. Die ernste und strenge Criminal-Strafe, welche die Verbrecher trifft, versöhnt nur das moralische Gefühl, indem sie das Wesen des Komischen und jeden ästhetischen Effekt vernichtet. Denn da wir im ganzen Stücke nur Laster und Gemeinheit und ein Paar uninteressanter Narren vor uns haben (Celia und Bonario sind zu sehr bloße Nebenfiguren, um unsere Theilnahme zu erregen), so schrumpft durch den ernsten Schluß aller Gehalt zusammen zu der gemeinen, prosaischen Moral: hütet euch die Lasterhaftigkeit bis zu Betrug, Nothzucht und Meineid zu treiben! — Nicht besser hält B. Jonson sein Versprechen hinsichtlich der künstlerischen Form des Drama's. Er rühmt sich im Prologe, eine verfeinerte, gebildete Komödie, gemäß den Forderungen der beßten Kritiker zu liefern und «**the laws of time, place and persons**» genau beobachtet zu haben. Allein wenn wir auch zugeben wollen, daß sich die Masse der Ereignisse in Einen Tag zusammendrängen ließe, — was indeß seine großen Schwierigkeiten haben dürfte, — so sind doch wiederum die Gesetze des Raumes nur insofern beobachtet, als die Scene, obwohl von einem Platze zum andern wandernd, doch stets innerhalb Venedigs bleibt. Und statt der ästhetischen Hauptforderung, der Einheit der Action, hat B. Jonson selbst wohlweislich das «Gesetz der Personen» untergeschoben. Was er unter letzterem versteht, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen, wahrscheinlich die Einheit und Umwandelbarkeit des jeder Person verliehenen Charakters. Dieser ist allerdings eben so deutlich ausgeprägt als streng festgehalten, — d. h. jede Figur spielt mit starrer Consequenz wiederum nur ihren bestimmten, einzelnen «**Humour**» ab. Allein es leuchtet von selbst ein, daß damit in Beziehung auf die Composition, für die künstlerische Einheit

der Form, wenig oder nichts gewonnen ist. In dieser Hinsicht ist das Stück ziemlich eben so mangelhaft als **Every Man in his Humour** und die übrigen bereits genannten Lustspiele. Denn wollte man auch alle die verschiedenen Intriguen, die sich um die Person Volpone's drehen und deren Seele wiederum eine Bedienten-Natur, der Parasit Mosca, ist, nur für Eine Handlung gelten lassen (owohl sie es nur äußerlich sind), so stehen doch die Scenen zwischen Sir Politick Would-be und Peregrine weder in äußerem noch innerem Zusammenhange mit der Hauptaktion: diese beiden Personen nebst Nano, Castrone und Androgyno sind eben so uninteressant als überflüssig. — Am strengsten erscheint die äußere Einheit des Raumes, der Zeit und der Handlung im Alchymisten (1610) festgehalten. Auch hier ist es zwar kaum glaublich, daß für die Masse der Ereignisse ein einziger Tag ausreichen sollte; indeß bleibt wenigstens die abstrakte Möglichkeit. Der Ort wechselt nur zwischen den verschiedenen Zimmern eines und desselben Hauses; nur im letzten Akte spielt eine Scene auf der Straße vor diesem Hause. Ja selbst die Einheit der Action ist insofern bewahrt, als sie nur in einer Reihenfolge von Betrügereien und Schelmenstreichen besteht, durch welche eine Anzahl Narren und Dummköpfe, jeder in seiner Weise, um Geld und Gut geprellt werden. Allein näher zugesehen, zerspaltet sich diese bloße Reihenfolge in eine Menge einzelner Handlungen und Intriguen, die nicht durch eine poetische Idee oder eine künstlerische Anschauung, sondern durch den abstrakten prosaischen Begriff des Betruges zusammen gehalten werden. Das Ganze ist wiederum ein Bild aus dem wirklichen Leben, welches einen charakterischen Zug der Zeit, den Aberglauben und die Leichtgläubigkeit, womit noch immer Leute aus allen Ständen sich von wunderthätigen Betrügern aller Art bethören ließen, zur Darstellung bringt, ein Angriff auf die Reste des mittelalterlichen Glaubens an Geister, Feen, Alchymie und magische Künste. Uebrigens bewegt es sich in derselben Sphäre wie der Volpone: der Alchymist ist ein verschmitzter Landstreicher; er nebst Jeremy (Face), dem Kellner, und Dol Common, einer Curtisane oder Kupplerin, spielen die Hauptrolle. Alle übrigen Personen, mit Ausnahme von Pertinax Surly und Lovewitt (die aber wiederum bloße Nebenfiguren sind), stellen eine so gemeine Gesinnung oder eine so geist- und herzlose Narrheit zur Schau, und sind wiederum so

einseitig Jeder nur durch seinen besonderen «Humour» characterisirt, daß sie wie bloße Masken an unserem Interesse vorübergleiten. Selbst die Puritaner, Ananias und Tribulation Wholesome, die B. Jonson des Contrastes wegen unter die betrogenen Weltkinder mit einführt, sind ihm bloße Heuchler und Dummköpfe, obwohl es hier nahe lag, dem Stücke ein höheres psychologisches Interesse zu geben durch den anschaulichen Nachweis, wie nahe fanatischer Glaube und gemeiner Aberglaube an einander gränzen. Auch der Schluß ist im höchsten Grade unbefriedigend und unpoetisch. Im Gegensatz zu Volpone wird hier der Hauptagent des Lugs und Trugs und damit der ganzen Action, der Kellermeister Jeremy, begnadigt und seinen beiden Verbündeten zur Flucht verholfen; ja Lovewitt, sein Herr, billigt sogar seine spitzbübischen Streiche und zieht zuletzt allen Vortheil daraus. Dieß ist eine neue Gemeinheit, die sich nicht durch angebliche Liebe zu Scherz und Witz entschuldigen läßt. Denn gemeine Betrügerei, Kuppelei und Hurerei sind an sich weder witzig noch scherzhaft, und die Göttin der Kunst und Schönheit kann Alles verzeihen, nur nicht gemeine Häßlichkeit und häßliche Gemeinheit.

Nichtsdestoweniger zeichnen sich Volpone und der Alchymist durch Originalität der Erfindung, durch spannende Verwickelung und überraschende Lösung des Knotens, durch Lebendigkeit und rasche Beweglichkeit der Action, durch witzige und gewandte Dialogisirung vortheilhaft aus. In seinen übrigen Lustspielen, obwohl sie in Beziehung auf Characteristik, Composition und poetischen Gehalt nicht höher stehen, wird B. Jonson oft herzlich langweilig und ermüdet die längste Geduld, durch die langen, ungehörigen Reden, die er seinen Figuren in den Mund legt, durch den schleppenden Gang der Action und die Menge unbetheiligter und uninteressanter Nebenfiguren, die nur dazu dienen, den zögernden Schritt der Handlung noch mehr aufzuhalten.

In allen diesen Stücken, obwohl in ihnen, wie gesagt, die Satire gleichsam hinter der Allgemeinheit des Stoffes sich verbirgt, fällt doch der Begriff des Komischen, der ihnen zu Grunde liegt, mit dem Wesen der Satire in Eins zusammen: es sind überall die Laster, Thorheiten und Verkehrtheiten der Zeit, nicht bloß dargestellt unter der Form des Lächerlichen, des unmittelbaren Widerspruchs, in dem sie sich selbst zerstören, sondern gleichsam vor Gericht gezogen und zur Besserung Andrer verurtheilt, verhöhnt,

an den Pranger gestellt. Dabei ist es allerdings der Witz, der den Proceß instruirt und das Amt des Richters wie des Büttels und Henkers verwaltet; auch ist das Urtheil selbst meist gerecht; aber der bloße Witz ist an sich so wenig poetisch als die moralische Gerechtigkeit oder ein Strafurtheil und seine Execution. Der Fehler ist, daß das Komische nicht in dem Gegenstande selbst und seiner eignen Erscheinung liegt, sondern in der Art, wie er von Andern behandelt, in den Witzen, die über ihn gemacht, in dem Hohn und Spott, der über ihn ausgegossen wird. Ben Jonson's Komik ist der Witz des reflektirenden Verstandes, der seinen Gegenstand äußerlich vor sich hat und bewitzelt, nicht der Witz der schaffenden Phantasie, der den Gegenstand selber witzig macht und als durch und durch komisch erscheinen läßt. Der prosaische Ernst der Kritik bricht daher überall durch und zerstört immer wieder die poetische Illusion, welche die geschickt gehandhabte dramatische Form hervorruft. Wir verlassen das Schauspiel in der durchaus prosaischen Stimmung der Verachtung oder der Gleichgültigkeit gegen die entartete Welt, mit dem eben so prosaischen Troste, daß wir selbst doch etwas besser sind und daß Laster und Thorheit noch immer ihre Strafe finden.

Für B. Jonson's Auffassung des Tragischen ist sogleich der Stoff, den er sich zu seinen beiden Trauerspielen auswählte, im hohen Grade charakteristisch. Das eine behandelt den Sturz des Sejanus, das andre die Verschwörung des Catilina. **Sejanus, his Fall** (1603) gilt mit Recht für das bessere von beiden. Die Geschichte des berüchtigten Günstlings des Tiberius, der Tyrann selbst und die künstliche Art, wie er das gesunkene Rom knechtete, ist in der That vortrefflich geschildert. Aber es ist eben auch nur dramatisirte oder vielmehr dialogisirte Geschichte, genau aus den Quellen wiedergegeben, mit den Bürgschaft leistenden Citaten unter dem Texte und treu übersetzten Reden aus Tacitus im Texte. Die bloße Geschichte aber ist noch nicht poetisch; sie hat wohl überall poetischen Gehalt in sich, nur sind ihre Schätze nicht so ohne weiteres in die Tasche zu stecken, sondern wie die Erde das edle Gold noch roh, unrein und gestaltlos in ihrem dunklen Schooße birgt, so müssen sie vom Dichter erst gehoben, ausgeschmolzen und in die Form der Poesie gegossen werden. Oder soll es poetisch sein, wenn uns B. Jonson alle Gräuel der Tyrannei eines Tiberius, alle Schandthaten eines Sejanus

in trockener Reihenfolge hinter einander vorführt? Soll es einen poetischen Anblick gewähren, die hohe, aber passive und ohnmächtige Tugend eines Silius, Sabinus, Cremutius Cordus, wie Opferlämmer unter dem Beile des Henkers fallen zu sehen? Soll es unser Gemüth poetisch erheben oder auch nur zur Theilnahme erregen, wenn schließlich dem elenden Günstlinge von dem noch elenderen Tyrannen ein Bein untergestellt und der unförmliche, von Laster und Verbrechen geschwollene Koloß zu Falle gebracht, in Stücke zerschlagen wird? — Im Gegentheil, an einem solchen Stoffe, an solcher Auffassung der Geschichte muß alle dramatische Kunst, alle psychologische Feinheit der Charakteristik, alle Kraft der Diction nothwendig zu Schanden werden. Wir verkennen nicht die gute Absicht B. Jonson's. Er wollte einerseits den eben so unpoetischen Freiheiten und den willkührlichen Verunstaltungen, die sich die meisten Dichter der Zeit mit dem historischen Stoffe erlaubten, entgegentreten; er wollte andrerseits hinsichtlich der Form den maß- und regellosen Ausgeburten einer ungezügelten Phantasie, die noch immer die Bühne inne hatten, ein verständiges, planvolles, wohlgegliedertes Drama entgegensetzen. Allein sein prosaischer Begriff vom Wesen der dramatischen Poesie, seine eben so prosaische Auffassung des Tragischen und sein mißverstandener Eifer für die antike Form des Dramas leiteten ihn in der Wahl wie in der Behandlung des Stoffes irre. Weil er meinte, daß das Drama ein getreues Abbild des wirklichen Lebens sein solle, glaubte er nicht nur in keinem Zuge von der Geschichte abweichen, sondern auch keinen Zug hinzufügen, nicht nur im Gehalte, sondern auch in der Form nichts ändern zu dürfen. Weil ihm das Tragische nur die dramatische Darstellung der rächenden Nemesis oder des blinden, Tod und Verderben sendenden Schicksals war, hielt er die Darstellung großer historischer Verbrechen und ihrer Bestrafung für den besten tragischen Stoff. Hinsichtlich der Form endlich weicht er zwar noch mehr als in den meisten seiner Lustspiele von den Aristotelischen Regeln ab, indem er auch die Einheit der Zeit nicht beobachtet und hinsichtlich der Einheit des Ortes und der Handlung nicht strenger ist als dort. Er entschuldigt sich deshalb in der Vorrede zum Sejanus ausdrücklich mit der Widerspenstigkeit des Gegenstandes und der nothwendigen Rücksicht auf sein Publicum, die ihn auch davon abgehalten habe, das Stück nach dem Muster der Alten mit Chören zu

versehen. Allein es bedarf keiner Entschuldigung; im Wesentlichen ist die dramatische Form so gut oder so schlecht als in allen seinen übrigen Stücken. Die verständige, planvolle Anordnung, deren er sich so gern rühmt, besteht eben nur in der chronologischen Zusammenstellung aller bedeutenderen Thatsachen, welche die Person des Sejanus betreffen, und somit in der unmittelbaren Beziehung aller einzelnen Glieder der Action zu dem Character und den Schicksalen seines Helden. Dieser bildet den Mittelpunkt, um den sich Alles dreht, alle übrigen Verhältnisse, alle übrigen Charaktere kommen nur insoweit zur Entwickelung, als sie die Lebenssphäre des Sejanus berühren, d. h. alle übrigen Personen, selbst Tiberius nicht ausgenommen, sind ohne alle selbstständige Bedeutung, reine Nebenfiguren, die auf der Bühne erscheinen und spurlos wieder verschwinden, jenachdem Sejanus' Gestirn sie bescheint oder an ihnen vorübergegangen ist. Und da es solcher mehr oder minder gleichgültiger Nebenpersonen nicht weniger als 33 giebt, so läßt sich leicht erachten, daß es vielen Scenen des Stücks an lebendigem Interesse fehlen wird, zumal da Sejanus selbst uns keine große Theilnahme abzugewinnen vermag, und B. Jonson's Weise zu charakterisiren uns immer nur einzelne Seiten, aber keine vollen, ganzen Menschen zeigt. Jedenfalls ist diese Einheit der Form keine organische, keine dramatische, keine Einheit der Action, sondern eine biographische, mechanische, prosaische: der Mittelpunkt als solcher, einseitig beleuchtet in der Verdunkelung aller Rhadien zusammt der Peripherie, ist freilich eine Einheit, aber eben auch nichts weiter als eine trockene mathematische Einheit. — Im **Catiline his Conspiracy** (1611) behandelt B. Jonson den historischen Stoff zwar etwas freier, und die ersten beiden Akte haben in Folge dessen etwas mehr dramatisches Leben; auch stehen die übrigen Charaktere, wenigstens die Hauptpersonen, dem Helden etwas selbstständiger gegenüber, haben ihre eigne Lebenssphäre und nehmen daher auch unser Interesse in höherem Grade in Anspruch. Allein dafür schleppt sich vom dritten Akte ab die Action in langen Reden hin und her, ohne aus der Stelle zu kommen; und da sie in sich selbst keinen ideellen Zusammenhalt hat, die Einheit des Raumes und der Zeit nicht besser beobachtet ist als im Sejanus, und auch jene mathematische Einheit des persönlichen Mittelpunktes fehlt, so ist das Stück ohne alle formelle Einheit, wenn man dieselbe

nicht darin finden will, daß eben nur eine einzelne Thatsache, die verunglückte Verschwörung des Catilina, den Inhalt der ganzen Darstellung bildet. Im Uebrigen ist die Wahl des Stoffes, die Auffassung des Tragischen, Composition, Charakteristik und Sprache wesentlich dieselbe wie im Sejanus. In letzterer Beziehung erkennen wir indeß bereitwillig an, daß beide Tragödien durch «**gravity and height of elocution, fulness and frequency of sentence,**» deren B. Jonson sich rühmt, vorheilhaft sich auszeichnen; auch die «**dignity of persons**» in dem Sinne, in welchem er das Wort nimmt, ist ihnen nicht abzusprechen. Interessant ist jedoch der Catilina vornehmlich bloß darum, weil hier B. Jonson wirklich den Versuch gemacht hat, den Chor der antiken Tragödie, der seit jenen ersten antikisirenden Versuchen im Fache des Tragischen von der Englischen Bühne verschwunden zu sein scheint, wieder einzuführen. Jeden Akt (mit Ausnahme des fünften) schließt eine Rede des «Chorus» in gereimten, lyrisch gehaltenen Strophen mit allgemeinen Betrachtungen, Urtheilen und Wünschen. Nichts zeigt indeß deutlicher als diese zu dem dargestellten Stoffe so ganz unpassenden, ihm rein äußerlich angehängten, alle Illusion zerstörenden Chorgesänge, wie wenig B. Jonson die antike Tragödie begriffen hatte, und wie weit letztere ihrem innersten Geiste und Wesen nach von seinen Trauerspielen abliegt. —

B. Jonson's Ansicht vom Wesen der dramatischen Poesie, seine Auffassung des Tragischen, sein Begriff des Komischen, seine ganze Weltanschauung mit ihrem verständigen Realismus finden wir bei Beaumont, Fletcher, Massinger, Ford, Field und allen jüngern Dramatikern von 1605—42 wieder. Ich sage nicht, daß diese Dichter B. Jonson, den Dichter, als ihren Herrn und Meister anerkannt, oder ausschließlich nach ihm sich gebildet, seinen Styl nachgeahmt und seine Eigenthümlichkeiten angenommen haben (nur Beaumont's **Woman-Hater** und **The Nice Valour or the Passionate Mad-man** sind entschiedene Nachahmungen B. Jonson's). Im Gegentheil, die ausgezeichnetsten unter ihnen, Beaumont, Fletcher und Massinger, überragten an poetischem Talente bei weitem den mehr kritischen als dichterischen Geist B. Jonson's. Und wenn auch Beaumont in seiner hervorstechenden Verstandesschärfe und überwiegenden Geltendmachung der Kritik und Reflexion seinem Freunde B. Jonson

Fletcher.

nahe verwandt war, so stand doch Fletcher in seiner dichterischen Begabung Shakspeare'n näher als B. Jonson, und Massinger dem Einen mindestens eben so nahe als dem Andern. Ich habe vielmehr die genannten Dramatiker nur darum unter dem Collectiv-Namen der Ben Jonsonschen Schule zusammengefaßt, einerseits, weil B. Jonson es war, der die neue Auffaßungs- und Behandlungsweise des Dramas zuerst (wahrscheinlich schon vor 1598) auf die Bahn brachte, der zuerst die noch vorhandenen Elemente der mittelalterlichen Kunst- und Geistesbildung absichtlich ausschied und damit den Faden der bisher stetig fortschreitenden Entwickelung des Dramas gewaltsam zerriß, der zuerst die Grundzüge der neueren Kunst- und Lebensansicht (des 17ten und 18ten Jahrhunderts) zu constitutiven Elementen der Dichtkunst erhob, der zuerst das Drama zum bloßen Abbilde der Wirklichkeit machte, kurz der zuerst die ganze bisher beschriebene Umgestaltung nach Inhalt und Form in Gang setzte; — andrerseits weil die genannten Dichter es vorzugsweise waren, welche durch ihre großen dichterischen Talente der neuen Kunst- und Lebensansicht gleichsam erst das Bürgerrecht im Reiche der Poesie erwarben, oder ihr doch den äußeren Schein, den Glanz und das Colorit der Dichtung zu verleihen wußten. Denn einem Beaumont, Fletcher, Massinger fehlt im Grunde nur der innere allgemeine Mittel- und Schwerpunkt aller Kunst, welcher alle einzelnen Fähigkeiten, die den Dichter machen, in Harmonie unter einander setzt, zur Einheit zusammenfaßt, sie gegeneinander abwägt und in das rechte Verhältniß zum gemeinsamen Zwecke bringt. Die einzelnen Gaben: Schärfe des Urtheils, Leichtigkeit, Anmuth und Fülle des Witzes, Kühnheit und Originalität der Erfindung, lebendige Charakterschilderung, Reizbarkeit des Gefühls, Pathos des Affekts und der Leidenschaft, Reinheit und Harmonie der Diction in allen Tönen der Sprache von Fletcher's Eleganz und Beweglichkeit der Conversation durch Beaumont's dialektische Schärfe der Reflexion hindurch bis zu Massinger's hinreißender Rhetorik des tragischen Pathos, — alle diese einzelnen Gaben besaßen sie in mehr oder minder hohem Maße, so daß der Eine in dieser, der Andere in jener Beziehung Shakspeare'n an die Seite zu setzen ist. Aber diese Fähigkeiten waren gleichsam zerstreut und isolirt, und sie wußten nicht den rechten Gebrauch davon zu machen, theils weil Keiner alle in gleichem Mäße besaß,

theils weil sie an schöpferischer Kraft der Phantasie, an Reinheit und Größe der Gesinnung, an Tiefe und Fülle der poetischen Ideen eben so tief unter Shakspeare standen, als ihre allgemeine Kunst- und Lebensansicht einseitiger, oberflächlicher und unpoetischer war als Shakspeare's tiefe, Mittelalter und Neuzeit, Vergangenheit und Zukunft umfassende Weltanschauung.

Es würde mich zu weit führen, wollte ich die genannten Dichter im Einzelnen näher charakterisiren. Ich muß mich begnügen, durch einige allgemeine Bemerkungen über die vorzüglichsten ihrer Stücke mein Urtheil nothdürftig zu begründen und die behauptete Verwandtschaft ihres Kunstbegriffs und dramatischen Styls mit Ben Jonson nachzuweisen. Francis Beaumont (geb. 1586, gest. 1615) und John Fletcher (1576, † 1625) gehörten den höheren Ständen der Englischen Gesellschaft an, jener aus dem alten Geschlechte der Beaumonts zu Gracedieu in Leicestershire, sein Vater **Judge of the Common Pleas**, dieser Sohn des **Dr.** Richard Fletcher, Bischofs von Bristol, nachmals von Worcester und seit **1593** von London, beide Zöglinge der Universität Cambridge (S. **Preface to the Edition of 1711 in The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. With notes etc. by Theobald, Seward and Sympson. Lond. 1750 Vol. I).** Ihre feinere gesellschaftliche Bildung war nicht ohne Einfluß auf ihre Dichtungen, die sie bekanntlich zum größten Theil gemeinschaftlich verfaßten: ihre Dramen geben nicht nur den Conversations-Ton der höheren Stände natürlicher und treffender wieder als selbst Shakspeare, sondern sind auch nicht so voll von Zoten und Obscönitäten der rohesten Art, wie wir sie in den späteren Stücken W. Rowley's, Middleton's und der meisten jüngeren Dichter mit einer Offenheit und Schamlosigkeit zur Schau gestellt finden, gegen welche Shakspeare's oft deshalb verklagte Muse keusch und rein erscheint. Gleichwohl finden wir auch bei ihnen jene charakteristische Neigung, der wir bereits in B. Jonson's, Chapman's, Dekker's, Marston's, Webster's Werken begegnet sind, gemeine Laster und Verbrechen zu Angelpunkten ihrer Stücke zu machen. So dreht sich die Action in **The Maids Tragedy** um das ehebrecherische Verhältniß zwischen dem König und der von ihm verführten Evadne und den Treubruch Amintors gegen Aspatia; in **The double Marriage** um die Verweigerung der ehelichen Pflicht seitens des doppelt geliebten und

verheiratheten Virolet, worüber seine zweite Gemahlin, die sonst edel gehaltene Martia, dermaßen in Haß und Wuth ausbricht, daß sie sich dem Tyrannen Ferrand in die Arme wirft und zu dessen Maitresse erniedrigt; in **The False one** um den niederträchtigen Verrath des schwächlichen Ptolomeus gegen seinen Freund und Beschützer Pompejus und um die fleischliche Liebe Cäsars zur schönen Kleopatra; in **The bloody Brother** um Treubruch und Brudermord; im **Philaster or Love lies a Bleeding** um die von Megra (die selbst im Schlafzimmer des Prinzen Pharamond ertappt wird) der Prinzessin Arethusa Schuld gegebene Hurerei mit ihrem Pagen; im **King and no King** um die leidenschaftliche Liebe zwischen zwei vermeintlichen Geschwistern, welche in jedem Augenblicke zum Incest auszubrechen droht, im **Knight of Malta** um den Versuch Mountferrats, die edle Oriana durch List und Gewalt zu Falle zu bringen, u. s. w. Diese Stücke gelten mit Recht für die besten Tragödien Beaumont's und Fletcher's. Die drei letztgenannten, denen man noch eines der besten Stücke Fletchers, **The two noble Kinsmen** (bei dem, wie schon bemerkt, Shakspeare mit gearbeitet haben soll), beirechnen kann, sind freilich im Grunde weder tragisch noch komisch, sondern gehören zu der großen Anzahl von Dramen, welche die beiden Dichter als «Tragi-Komödien» bezeichnen: zur Tragödie fehlt ihnen die tragische Katastrophe, und für Komödien können sie nicht gelten, weil ihnen, obwohl sie in der Behandlung des Stoffes viel Aehnlichkeit haben mit Stücken wie Sharspeare's Cymbeline, Maß für Maß u. A., doch die allgemeine komische Weltanschauung mangelt, von der aus allein die genannten Shakspeareschen Dramen sich als Komödien ansehen lassen. Andrerseits jedoch haben sie mit den vier zuerst genannten, die ausdrücklich als «**Tragedies**» bezeichnet werden, insofern die nächste Verwandtschaft, als auch in letzteren das Tragische nur darin besteht, daß schließlich die moralische Nichtswürdigkeit oder das gemeine, über Tugend und Seelengröße triumphirende Verbrechen seine blutige Strafe findet. Dieß ist überhaupt der allgemeine Begriff des Tragischen, wie er unter mancherlei Modificationen bei Beaumont und Fletcher stets wiederkehrt. Einige ihrer Stücke, z. B. die beiden vorzüglichsten unter jenen vieren und m. E. überhaupt ihre beiden besten Tragödien, **The Tragedy of Valentinian** und **The Maids Tragedy**, machen nur scheinbar eine Ausnahme da-

von. Ließe sich nämlich dort Maximus, hier Evadne oder Amintor als Träger des tragischen Pathos betrachten, so würde in diesen beiden Stücken allerdings der Begriff des Tragischen so ziemlich auf die Höhe der Shakspeareschen Idee desselben sich erheben. Allein Amintor und Maximus sind entschieden als bloße Nebenfiguren behandelt, und Evadne, die ohnehin ebenfalls neben Melantius, dem eigentlichen Schwerpunkte des tragischen Pathos, in den Hintergrund zurücktritt, erscheint anfänglich in ihrer Schande so frech und übermüthig und wird erst später durch Melantius zum Bewußtsein ihrer Schmach gebracht, daß sie schon darum nicht als Repräsentantin jenes höheren Begriffs des Tragischen gelten kann; Melantius endlich, obwohl die Seele der Action, bleibt seinerseits ausgeschlossen von der tragischen Katastrophe. Sonach aber kann man nur Valentinian und resp. den König von Rhodus als die Helden der beiden Tragödien ansehen: jener ist das schwächliche Nachbild eines Nero oder Tiberius, dieser ein rücksichtsloser Wüstling; ihr Untergang kann daher eben so wenig eine tragische Stimmung in uns erwecken als der Tod des kindisch willenlosen Ptolomeus, des nichtswürdigen Septimius und Photinus in **The False one** oder die Ermordung des blutigen Tyrannen Ferrand in der «Doppelten Ehe». Denn die Nemesis des Verbrechens, mag letzteres auch noch so mächtig und die Strafe auch noch so blutig sein, ist an sich weder tragisch noch überhaupt poetisch. Man kann demnach höchstens sagen, daß einige Tragödien Beaumont's und Fletcher's den wahren Begriff des Tragischen insofern nebenbei berühren, als in die Strafe des Verbrechers, dem die Rolle des Helden zugefallen, der Untergang des Edlen, Großen, Schönen an seiner eignen Schwäche mit hineingezogen erscheint. —

Mit ihrem Begriffe des Tragischen steht ihre Auffassung des Komischen in so naher Verwandtschaft, daß beide im Grunde nur quantitativ, durch das Maaß des Vergehens und seiner Strafe oder durch die Art, wie letztere vollzogen wird, von einander unterschieden sind. Wie dort das Laster und Verbrechen von der ernsten Strafe der Gerechtigkeit ereilt, seinen blutigen Untergang findet, so trifft hier die leichteren Vergehen, die moralischen Schwächen, Narrheiten und Verkehrtheiten die Strafe des Spottes und Hohnes: sie werden lächerlich gemacht und in dieser Lächerlichkeit gehen sie moralisch und poetisch zu Grunde. Daraus

erklärt es sich, daß so viele Stücke Beaumont's und Fletcher's, namentlich alle jene s. g. Tragi-Komödien, auf der Grenze zwischen Tragödie und Komödie umherirren, ohne weder in dem einen noch im andern Gebiete Eingang zu finden. Zwar tritt dabei die satirische Tendenz, die bei B. Jonson stets im Hintergrunde lauert, nur selten hervor, und ist niemals gegen die Person, sondern immer nur gegen die Sache, gegen irgend eine Thorheit oder Unsitte gerichtet (so z. B. im **Knight of the Burning Pestle** gegen jenes längst zum Anachronismus gewordene, aber auf der Bühne noch immer beliebte Ritterthum, das zu derselben Zeit Cervantes in seinem Don Quixote so meisterhaft verspottete; in **The Nice Valour or the Passionate Madman** gegen die Duell-Wuth, in **The Wild-goose Chase** gegen die Leidenschaft der Engländer für das Reisen). Allein das Komische trägt dennoch meist jenen prosaischen Ernst in sich, der sich bei B. Jonson mühsam hinter dem Witz und den lächerlichen Charakteren verbirgt; nur ist er hier schwerer aufzufinden, weil er durch die glänzende Außenseite einer interessanten Intrigue, lebendiger Charakteristik und poetischer Diction besser verdeckt ist. Gleichwohl liegt in mehreren Komödien und Tragi-Komödien die moralisirende Tendenz, welche die Poesie zum bloßen Mittel herabsetzt, um irgend eine einzelne moralische Maxime oder Klugheitsregel einzuschärfen, und damit jener prosaische Ernst offen zu Tage; so z. B. im **Elder Brother**, **Spanish Curate**, **Rule a Wife and Have a Wife**, **The Martial Maid**, **The Woman's Prize or the Tamer tam'd**, **The noble Gentleman**, **Women Pleas'd** etc. In anderen Stücken, in denen sich diese Tendenz nicht nachweisen läßt, wie im **Little French Lawyer**, **Fair Maid of the Mill**, **Monsieur Thomas**, besteht das Komische nur in der Entwickelung einer complicirten, mehr oder minder interessanten Intrigue von glücklichem Ausgange, ausstaffirt mit einer Anzahl komischer Charaktere und Situationen, ohne höheren poetischen Sinn. Die Intrigue dreht sich natürlich durchweg um die Liebe, und diese kehrt ihre gemeine fleischliche Seite meist so einseitig heraus, daß immer noch genug Obscönitäten stehen bleiben, um einzelne Scenen für unsere verwöhnten Ohren unerträglich zu machen: mit wenigen Ausnahmen ist in allen Lustspielen Beaumont's und Fletcher's ein versuchter Ehebruch oder dem Aehnliches der Angelpunkt oder wenigstens ein wesentliches Motiv der Action. Nur hier und da

z. B. in **Wit without Money** und in **The Wild-goose Chase**, nähert das Komische sich der Shakspeareschen Idee desselben. In dem erstgenannten Stücke wenigstens hat Valentin, der Mittelpunkt des Ganzen, in seiner Verachtung des Geldes und seinem übermüthigen Vertrauen auf seinen Witz Etwas von jenem ächt poetischen Geiste des **Vive la Bagatelle**, der Shakspeare's bessere Komödien beherrscht. Nur Schade, daß er zuletzt kurirt wird, und der alte Onkel und Lance, der Falkner, mit ihrer Prosa Recht behalten. Auch hat das Ganze in seiner Zusammenfügung etwas Unklares, Chaotisches: man begreift mindestens nicht recht, wie Valentin plötzlich dazu kommt, die reiche und liebenswürdige Wittwe zu heirathen und sein Leben vom bloßen Witze aufzugeben. Kurz man sieht dem Ganzen an, daß sich die Dichter (wahrscheinlich Fletcher allein) in dieser höheren, über die gemeine Wirklichkeit hinausreichenden Sphäre des Komischen nicht ganz heimisch fanden. In der bei weitem größten Anzahl ihrer Lustspiele verlassen sie nicht den Boden des wirklichen Lebens, sondern legen es, wie B. Jonson, vielfach darauf an, die Gestalt desselben in Sitten und Gebräuchen, Neigungen und Bestrebungen, Meinungen und Ansichten, möglichst getreu abzubilden.

In ihrer Weise zu charakterisiren sind sie zwar nicht so einseitig, wie B. Jonson: viele ihrer Figuren, obwohl sie die Fülle des Lebens und der Persönlichkeit der Shakspeareschen Charaktere bei weitem nicht erreichen, sind doch volle, runde Gestalten. Allein ihre Charakteristik hat durchweg etwas Scharfes, Schneidendes, Extremes, und viele ihrer Charaktere sind so übertrieben, daß sie zur Karikatur herabsinken, während andre so mit Tugenden oder Lastern gleichsam überhäuft erscheinen, daß die Individualität verschwindet und statt der lebendigen Persönlichkeit eine bloße Personifikation des allgemeinen Begriffs der Tugend oder des Lasters auftritt. Man betrachte Charaktere wie Aetius in der **Tragedy of Valentinian**, Rollo im **Bloody Brother**, Ferrand, Juliana und Martia im **The Double Marriage**, Ptolomeus und Septimius in **The False one**, Bessus und zum Theil auch Arbaces im **King and no King**, Megra im Philaster, Charles mit seiner übertriebenen Studir-Wuth und Egremont und Cowsy mit ihrem karikirten Höflingswesen im **Elder Brother**, Bartolus, Lopez und Diego im **Spanish Curate**, La-writ im **Little French Lawyer**, Shamont, Lapet und der «**passionate Lord**»

in **Nice Valour** u. A. etwas genauer, und man wird finden, daß sie in Folge der angegebenen Art zu charakterisiren, die in der That nur eine andre Form der Einseitigkeit ist, ziemlich eben so weit von den Shakspeareschen Charakteren verschieden sind, als die meisten Figuren Ben Jonson's. Der Fehler hat offenbar seinen Grund theils in dem falschen Streben der beiden Dichter nach großen tragischen oder komischen Effekten, theils im Mangel an produktiver Phantasie und dem Uebergewichte der Reflexion und Beobachtungsgabe, in Folge dessen sie ihre Charaktere zu sehr nach bestimmten Zwecken zuschnitten und sie zwar äußerlich scharf und rein begränzten, aber ihnen nicht den Reichthum und die Mannichfaltigkeit des inneren Lebens zu verleihen wußten. Dieser Mangel zeigt sich besonders deutlich in Stücken wie **The Lover's Progress**, **The Prophetess** und **Cupid's Revenge**, in denen sie es versuchen, Geistererscheinungen, Magie und Prophetie, kurz Geschöpfe einer anderen, außerirdischen, von der Phantasie geschaffenen Welt zur Darstellung zu bringen. Wie weit diese verunglückten Versuche hinter Shakspeare's eminenten Leistungen zurückbleiben, müssen selbst ihre entschiedensten Gönner einräumen. Ueberhaupt hatten sie eben so wenig Sinn als Ben Jonson für die poetische Bedeutung des Hexen- und Geisterwesens, der Magie, Astrologie, Alchymie und des ganzen mittelalterlichen Aberglaubens. Wie B. Jonson faßten sie ihn vielmehr nur von der Verstandesseite auf, und behandelten ihn daher mit Verachtung oder verfolgten ihn mit Spott und Hohn, wie einzelne ihrer Stücke, z. B. **The bloody Brother** und **The fair Maid of the Inn**, beweisen.

Ihre größte Stärke zeigen Beaumont und Fletcher in der Behandlung der Sprache. Ihre Diction ist meist wahrhaft poetisch, eben so leicht, gewandt und lebendig in der Komödie, als gediegen, energisch und bis zur Erhabenheit pathetisch in der Tragödie. Der Ausdruck des einzelnen Affekts, der einzelnen Empfindung oder Leidenschaft gelingt ihnen oft so vollkommen, daß in dieser Beziehung Shakspeare nur wenig vor ihnen voraus hat. Meisterhaft z. B. ist die Scene im Valentinian, in welcher Maximus seinem Weibe nach der ihr angethanen Schmach zuerst wieder begegnet, und in den ergreifendsten Tönen seinem Schmerz und seiner Entrüstung Luft macht. Vortrefflich sind auch der Tod des Aetius und die Qualen des vergifteten Valentinian in der-

selben Tragödie geschildert, vortrefflich Amintor's Schmerz und Melantius' Zorn in der **Maids Tragedy**, vortrefflich (obwohl nur eine Nachahmung von Shakspeare's Ophelia) die Liebesleiden und der Liebeswahnsinn der Tochter des Gefangenwärters in den **Two noble Kinsmen**; und ähnliche, mehr oder minder ausgezeichnete einzelne Gemälde finden sich im **King and no King**, **Philaster**, **Double Marriage** und andern Stücken. Allein es sind eben nur einzelne Gemälde, ausgezeichnete Porträts von ergreifender Wahrheit und Lebendigkeit; aber es fehlt die Tiefe, die Schönheit und Erhabenheit der allgemeinen Weltanschauung, es fehlt die Idealität des Inhalts, welche das Porträt erst zum ächten Kunstwerk und überhaupt das Einzelne erst in die Sphäre der Poesie zu erheben vermag. Außerdem verräth die Diction, obwohl sie im Allgemeinen bedeutend höher steht, doch insofern wiederum eine gewisse Verwandtschaft mit B. Jonson's Sprache, als sie meist zu scharf und präcis ist: es fehlt ihr die Weichheit, der Schmelz, die Biegsamkeit, welche nicht bloß im Stande ist die klaren, ausgewachsenen Gedanken, die namhaften Gefühle und Affekte, sondern auch jene Embryonen des Geistes, jene leisen, unbestimmten, im Helldunkel halber Bewußtlosigkeit verschwimmenden Regungen der Seele wiederzugeben, die so häufig die eigentliche Quelle unserer Handlungen und Schicksale sind; es fehlt ihr an jenem zarten, malerischen Fernehuft, der alle Lücken und Zwischenräume ausfüllend, die Schärfe der Umrisse mildert und die Kanten und Ecken abrundet. Selbst die Neigung, einzelne Stellen aus den Alten in mehr oder minder treuer Nachbildung in ihre Dramen aufzunehmen, theilen sie mit Ben Jonson. Im **Bloody Brother** sind mehrere Stellen aus Seneca's Thebais, und im **False one** die Beschreibung der Schlacht von Pharsalis und die Reden des Achoreus und Photinus im Rathe des jungen Ptolomeus aus Lucan entlehnt.

Jedenfalls macht die Kunst der Sprache für sich allein noch nicht den Dichter; sie kann der Schönheit und Erhabenheit der Idee nur das passende Gewand liefern; fehlt jene, so ist das Kleid eben nur ein Kleid, eine leere Hülle. Beaumont und Fletcher sind aber offenbar arm an Ideen, d. h. es fehlt ihnen nicht an einzelnen sinnigen Gedanken, treffenden Sentenzen, geistreichen Bemerkungen, wohl aber an jenen Lichtblicken des Geistes, welche das ganze Dasein von einer neuen Seite zeigen,

welche in den inneren Kern desselben eindringen und vom Mittelpunkte aus Uebersichten über das Ganze in einer Weite und Klarheit geben, wie sie eben nur vom Centrum aus zu gewinnen sind. Dieser Mangel verräth sich nicht nur in der Oberflächlichkeit ihres Begriffs des Tragischen und Komischen, sondern namentlich auch in ihrer Weise der Composition. Während Shakspeare, wie wir sehen werden, seine Dramen meist auf solche Ideen gründete, finden wir bei ihnen nur eine einzelne moralische Maxime oder Klugheitsregel gleichsam zur Moral der Dichtung gemacht, wofür die oben angeführten Komödien und Tragikomödien von moralisirender Tendenz als Beispiele gelten können. Eine solche einzelne Maxime drückt aber ihrer Natur nach nur einen sehr kleinen Theil des menschlichen Wesens und Lebens aus, und ist daher in ihrer Beschränktheit und Oberflächlichkeit nicht im Stande, einem dramatischen Kunstwerke, welches volle, ganze Menschen darstellen soll, die innere organische Einheit zu geben. Beaumont und Fletcher suchen daher noch auf einem andern Wege, mehr äußerlich, diese Einheit zu gewinnen. Hier treffen sie wiederum mit B. Jonson zusammen. Wie letzterer von den Aristotelischen Einheiten wenigstens die Einheit der Zeit und des Orts festzuhalten sucht, die Einheit der Handlung dagegen meist fallen läßt, so streben sie umgekehrt meist nach Einheit der Action oder der Intrigue, während sie die Einheiten des Orts und der Zeit unberücksichtigt lassen. In vielen ihrer besseren Stücke, z. B. im Valentinian, im **Bloody Brother**, **King and no King**, **Knight of Malta**, **Elder Brother**, **Wit without Money**, **Rule a Wife and Have a Wife**, ist es ihnen vollkommen gelungen, durch strenge Durchführung Einer alles umfassenden Intrigue dem Drama eine äußere Abrundung zu geben, wie sie im gleichen Grade bei keinem Jonsonschen Stücke zu finden ist; in andern, wie im **Philaster**, **Maid's Tragedy**, **Double Marriage**, **Two noble Kinsmen**, **Little French Lawyer**, geht zwar neben der Hauptstraße der Action noch dieser oder jener Seitenweg her, schließt sich aber an jene so eng, so leicht und natürlich an, daß die Einheit des Ganzen nicht gestört wird. Hierin zeigt sich wiederum der feinere Takt und die höhere poetische Begabung der beiden Freunde. Denn von den drei Aristotelischen Einheiten ist die Einheit der Handlung ohne Zweifel die wichtigste, entscheidende: ohne sie vermögen die Einheiten des

Orts und der Zeit, wenn auch noch so streng festgehalten, nichts auszurichten. Allein auch sie ergiebt immer nur eine gewisse äußere Abrundung: sie umfaßt nicht nothwendig auch den ideellen Gehalt des Dramas; und ist dieser nicht ebenfalls von einer inneren geistigen Einheit, von der Einheit der Idee, getragen und durchdrungen, so fällt das Ganze dennoch haltungslos auseinander. Im Valentinian z. B. hat trotz der streng festgehaltenen Einheit der Intrigue, die sich durchaus um die an Lucina verübte Schandthat dreht, das Schicksal des Aetius auch nicht die mindeste ideelle Verwandtschaft mit dem des Maximus und des Valentinian; und so sind es doch hier im Grunde drei verschiedene Lebensbahnen von ganz verschiedener Bedeutung, welche neben einander herlaufen, ohne sich zu berühren, und daher das Stück, genau genommen, in drei besondere Dramen zertheilen. Die äußere Einheit der Handlung kann nur leisten, was sie soll, wenn sie zugleich mit einer Weise der Charakteristik verbunden ist, welche, wie die Griechische Tragödie, die handelnden Personen in typischer Idealität als allgemeingültige Ur- und Vorbilder der Menschheit darstellt. Erscheinen dieselben, wie im Englischen Drama durchgängig, so stark individualisirt, daß das Persönliche, Besondere vorzugsweise an ihnen hervortritt, so vermag die Einheit der Aktion diese Mannichfaltigkeit verschiedenartiger Charaktere und damit verschiedenartiger Lebensschicksale nicht nur nicht zu umfassen, sondern je strenger sie festgehalten wird, desto mehr zerstört sie nothwendig die Allgemeingültigkeit der dargestellten Handlung, ihre Bedeutsamkeit für alle Menschen, und das Drama sinkt herab zur dramatisirten Anekdote oder hat höchstens den Werth einer guten historischen Darstellung eines einzelnen Ereignisses.

Ich übergehe Massinger, Ford, Field, und die unbedeutenderen Talente, die sich an Beaumont und Fletcher anlehnten. Denn obwohl Philipp Massinger (geb. 1584, als dramatischer Dichter aufgetreten nach 1606, wahrscheinlich erst 1609—10, gest. 1639) letzteren an dichterischer Begabung vollkommen gewachsen ist, so besteht doch seine ganze Eigenthümlichkeit nur darin, daß er, ein kühner, energischer, von starken Gefühlen bewegter Geist, die Farben überall stärker aufträgt, und daß daher die Vorzüge wie die Mängel des dramatischen Styls jener

bei ihm nur schärfer und greller hervortreten *). Es kam mir überhaupt nicht darauf an, die einzelnen Dichter in ihrer dichterischen Individualität dem Leser vorzuführen, sondern nur im Allgemeinen darzuthun, in welchem Verhälnisse die beiden oben unterschiedenen Schulen oder Richtungen zu einander standen, und auf welchem Wege sie die ihnen zugefallene Aufgabe der dramatischen Kunst ihrer Zeit zu lösen suchten. Die Aufgabe war, wie wir gesehen haben, dem Englischen Drama die ihm angemessene Kunstform zu geben, d. h. die Mannichfaltigkeit individueller Charaktere und einzelner Thaten und Schicksale, wie sie Leben und Geschichte darbieten, unter eine Einheit zusammenzufassen, welche diese Mannichfaltigkeit nicht nur äußerlich abzurunden, zu ordnen und zu gliedern, sondern ihr auch einen idealen Gehalt und eine allgemeine Bedeutung zu verleihen im Stande wäre. Das Ergebniß ist, daß die Lösung keiner von beiden Schulen gelungen ist. Beide schlugen

*) So z. B. jene oberflächliche unpoetische Auffassung des Tragischen in seinem **Duke of Milan**, **Unnatural Combat**, **Fatal Dowry** u. A. (**The Virgin Martyr** macht eine Ausnahme, ist aber auch im Grunde keine Tragödie, sondern eine dramatisirte Legende, in der ein Engel — der Page Angelo — eine Hauptrolle spielt, und die an Calderons Autos erinnert). In den Komödien macht sich das satirische Element entschiedener geltend, namentlich in **The City Madam**, im **New Way to pay old Debts** u. A. In den genannten beiden Lustspielen wie im **Parliament of Love**, im **Maid of Honour**, im **Picture**, im **Guardian** zeigt sich auch unverholener als bei Beaumont und Fletcher die Neigung, die ganze Darstellung schließlich auf eine platte Moral zurückzuführen, eine Neigung, die bei ihm sogar in der Tragödie, z. B. im **Unnatural Combat**, **Duke of Milan**, **Fatal Dowry**, Platz greift. Dafür nimmt Massinger auf die äußere Einheit der Action oder der Intrigue keine Rücksicht: sein **Unnatural Combat** umfaßt wenigstens zwei verschiedene Handlungen, von denen die Eine um den alten Malefort, die andre um Theokrine sich dreht, **The Virgin Martyr** wenigstens drei, **The Renegado** noch mehr. Seine Charaktere endlich sind noch mehr zu Karikaturen übertrieben oder zu abstrakten Begriffen abgeschwächt; so der jüngere Novall, Liladam und Aymer in der **Fatal Dowry**, Greedy und Marrall im **New Way to pay old Debts**, Dorothea, Theophilus und Sapritius in der **Virgin Martyr**, und die meisten Figuren im **Duke of Milan** und der **City Madam**. — Ford's bestes Stück ist seine historische Tragödie **Perkin Warbeck**; seine übrigen Dramen sind im Vergleich mit Beaumont's, Fletcher's und Massinger's besseren Werken mehr oder minder unbedeutend. Man findet sie gesammelt in **The dramatic Works of Massinger and Ford**, **with an Introduction by H. Coleridge. Lond. 1839.** Ueber M.'s Todesjahr s. **Collier's Memoirs of the princip. Actors etc. p. XIII.**

gerade entgegengesetzte Wege ein, von denen aber der eine so falsch war als der andre. Die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger Greene's und Marlowe's suchten die zu gewinnende Einheit in einer vagen, ideellen Allgemeinheit, indem sie das Mannichfaltige, Individuelle der Charaktere und Handlungen gleichsam einfaßten in den weiten, dehnbaren Kreis einer allgemeinen poetischen Stimmung, welcher sie allenfalls, wie Heywood u. A. in einzelnen Stücken, durch eine vorherrschende bestimmte Intention ein eigenthümliches, für das einzelne Drama charakteristisches Colorit gaben. Allein dieser Kreis war ohne Centrum und seine Peripherie so umfangreich und unbestimmt, daß seine Gränzen sich unerkennbar im pittoresken Ferneduft verloren. Die bestimmte Intention aber bedingte und beherrschte nicht das Ganze, sondern war eben nur ein vorzugsweise sich geltend machendes Element desselben, keine Idee, sondern ein einzelner Gedanke und als solcher nicht tief und umfassend genug, um alle einzelnen Theile in sich zu begreifen. Ben Jonson und seine Genossen dagegen suchten die Einheit in der Sphäre der reellen, numerischen Einzelheit; sie faßten sie im Sinne der Alten als eine äußere, sinnlich wahrnehmbare, plastische: sie sollte als Einheit des Orts und der Zeit gleichsam der sichtbare Rahmen sein, der die mannichfaltigen einzelnen Figuren umgab und zusammenhielt, oder als Einheit der Intrigue, des Planes und Motivs der Action die einzelnen Thaten und Schicksale wie die Ursache ihre Wirkungen bedingen. Allein der äußere Rahmen berührt nur die Leinwand, nicht das Gemälde selbst; und die Einheit oder vielmehr Einzelheit der Intrigue ist nicht im Stande, den individuellen Charakteren, Handlungen und Schicksalen eine allgemeine Bedeutung zu geben; im Gegentheil, je strenger sie festgehalten und je einseitiger die Charaktere gezeichnet werden, desto mehr verschwindet die Allgemeingültigkeit des Inhalts. Von dem Versuche endlich, die ganze Darstellung auf eine einzelne moralische Lehre oder Klugheitsregel zurückzuführen, gilt dasselbe, was von dem Streben Heywood's, der allgemeinen poetischen Stimmung des Dramas durch einen einzelnen vorherrschenden Gedanken ein bestimmtes Colorit zu geben. —

Es fragt sich nun, ist es Shakspeare'n gelungen, die große Aufgabe zu lösen? und durch welche Mittel hat er sie gelöst?

Zunächst durch den tiefen und klaren Begriff, den er von seiner Kunst hatte.

Wie er Geist und Wesen derselben aufgefaßt hat, deutet er selbst an, wenn er Hamlet (Akt III. Sc. 1.) sagen läßt: «Der Zweck des Schauspiels war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.» Seine Anschauung vom Wesen des Dramas, die, wie sich zeigen wird, auch allen seinen Werken zum Grnnde liegt, ist also in Einem Worte zusammengefaßt: das Drama soll die poetische Darstellung der Weltgeschichte sein. Es soll der Natur gleichsam den Spiegel vorhalten, d. h. keineswegs bloß die Natur nachahmen, sondern sie zur Erkenntniß ihrer selbst, den Menschen zur vollen Erkenntniß seiner wahren Natur führen. Dazu gehört vor Allem, daß er die volle Einsicht gewinne in das Wesen von Gut und Böse, Tugend und Laster. Dazu gehört aber auch, daß ihm der wahre Zweck des menschlichen Daseins, die Mittel und Wege, ihn zu erreichen, also Form und Gang der geistigen Entwickelung und die jedesmalige Bildungsstufe der Menschheit, kurz die Gestalt des Jahrhunderts und des ganzen Körpers der Zeit zur klaren Anschauung komme. Der Gegenstand der dramatischen Darstellung ist also die Weltgeschichte selbst, ihr Zweck mitzuwirken zum Zwecke der Weltgeschichte, zur Selbsterkenntniß der Natur und des Menschen als der Grundbedingung aller wahren Erkenntniß und damit zur Erkenntniß Gottes als des Inhalts aller Wahrheit.

Aber ist dasselbe nicht Zweck und Gegenstand auch des Epos und der Lyrik? ist es nicht Gegenstand und Zweck der Kunst überhaupt? — Im weitern Sinne allerdings; nicht aber im engeren Sinne, in welchem das Leben der Menschheit erst Geschichte, die Darstellung desselben erst geschichtlich ist, sofern sie die Entwickelung des menschlichen Geistes im Fortschritt durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zur Anschauung bringt. Denn das Epos stellt die Weltgeschichte nur in ihrer Vergangenheit dar, in welcher die Entwickelung des Geistes bis auf einen gewissen Punkt bereits vollzogen, nicht mehr im Werden begriffen, sondern als ein gewordenes Dasein, als Faktum rein objektiv erscheint. Es ist die erzählende Poesie, welche be-

richtet, was geschehen ist, die also den menschlichen Geist nicht sowohl von Seiten seiner Subjektivität darstellt, in welcher er kraft seiner Selbstbestimmung die Geschichte erst schafft, selbst erst werdende Geschichte ist, sondern mehr von Seiten seiner Objektivität, in welcher er aus seiner Subjektivität bereits herausgetreten, die Selbstbestimmung in Bestimmtheit, der Wille in Handlung übergegangen, er selbst also in Thaten und Leiden sich gegenständlich und damit bereits zur Geschichte geworden ist. Nur sofern in der Objektivität doch zugleich die Subjektivität enthalten, in ihr fortlebt und fortwirkt, nur mittelbar, kommt letztere hier zur Darstellung. Das Epos ist daher die Poesie der Vergangenheit und der Objektivität des Geistes. Es kann als die Plastik der Poesie bezeichnet werden, sofern hier der Geist ganz in die äußere Form, in die Sinnlichkeit der Erscheinung aufgegangen, ganz in seiner gegenständlichen, sinnlich wahrnehmbaren Bestimmtheit dargestellt ist. Die äußere Form kann eben deshalb nicht wie in der Wirklichkeit des Lebens eine blos individuelle, reale sein, — denn darin erscheint der Geist nicht ganz aufgegangen, — sondern sie ist nothwendig eine allgemeine, ideale: alle Helden des Epos, mögen sie innerlich auch noch so individuell und verschieden sein, erscheinen äußerlich in typisch gewordener idealer Gestalt (Alle sind bei Homer göttliche Helden, der feige Paris wie der tapfere Hektor und Achill). Aber auch ihre innere Eigenthümlichkeit tritt nur soweit hervor, als sie in Thaten und Leiden sich äußert. Darum erscheint im Epos Alles nothwendig. Denn in der geschehenen That ist die Freiheit des Willens, in der Bestimmtheit des Geistes die Selbstbestimmung aufgehoben; die Geschichte in ihrer Vergangenheit trägt das Gepräge der Nothwendigkeit. Die Gottheit oder das Schicksal, die unabänderliche Naturordnung oder übermenschliche Kräfte und Wesen, kurz irgend eine höhere Macht regiert daher sichtbar die Begebenheiten der epischen Welt; die handelnden Personen sind selbst von dieser Nothwendigkeit erfüllt, ihre Thaten erscheinen von der Gottheit eingegeben, ihre Leiden durch göttlichen Rathschluß herbeigeführt. Man kann daher sagen, das Epos stelle den menschlichen Geist mehr von Seiten seiner Natürlichkeit dar; denn auch in der Natur offenbart sich der Geist nur in seiner objektiven Bestimmtheit und Nothwendigkeit. Darum ist wohl das ächte Epos selbst stets Naturdichtung; es entsteht

auf der ersten Stufe geistiger Entwickelung als der Ausdruck einer Weltanschauung, in welcher der menschliche Geist noch vorzugsweise in seiner bestimmten, sinnlich wahrnehmbaren Gegenständlichkeit sich erkennt, und die bestimmende Macht als höhere göttliche Gewalt äußerlich daneben erblickt.

Die Lyrik ist der organische Gegensatz des Epos. Sie ist die Poesie der Subjektivität des Geistes, der Freiheit und der Zukunft. Der lyrische Dichter ist nur Dichter, nicht sofern er *seine* Subjektivität, sondern sofern er die Subjektivität des menschlichen Geistes darstellt, wovon die seinige nur ein besonderer Ausdruck ist; dann erst ist seine Darstellung wahr und allgemein gültig. Indem die Lyrik den Geist in seiner schöpferischen Thätigkeit, in seiner Selbstbestimmung, die noch nicht That und Bestimmtheit geworden, auffaßt, zeigt sie ihn in der Gährung des Werdens: sie bildet Stimmungen und Zustände ab, aus denen Begebenheiten und Schicksale hervorgehen, während das Epos nur Fakta darstellt. Hier also ist die Objektivität von der Subjektivität umfaßt und getragen, so daß immer beide Seiten zur Anschauung kommen, aber die eine mittelbar in und vermöge der anderen. In der Gährung des Werdens ist noch keine Bestimmtheit und Festigkeit der Form; der Geist tritt nicht aus sich heraus, er äußert sich nicht in gegenständlichem Wollen und Thun, sondern ist in sich selbst versenkt, bewegt durch eigne Gedanken oder die Eindrücke der Außenwelt: in sich selbst ist er reine Bewegung, fortlaufende lebendige Wechselbeziehung zwischen sich und der Außenwelt, ein beständiges Gehen und Kommen von innen nach außen und von außen nach innen. Die Lyrik erscheint daher fließend und wogend wie das Gefühl; ihre poetische Form ist freier, selbstgewählter Wechsel der Rhythmen und Versmaße, und sie kann daher die Musik der Dichtkunst genannt werden, ohne daß darum jedes lyrische Gedicht nur Ausdruck von Empfindungen zu sein braucht. Stimmungen und Zustände des Geistes sind nicht nothwendig Gefühle im engern Sinne; die Lyrik kann vielmehr auch ein Wollen und Thun darstellen, aber nur sofern es, wie die Pflanze im mütterlichen Boden, unmittelbar noch in der Subjektivität des Geistes wurzelt. Eben darum ist sie zugleich die Poesie der Freiheit. Denn in jener Gährung des Werdens, welche die gegenständliche Bestimmtheit nur als werdende in sich trägt, erscheint Alles in und aus dem

Geiste selbst sich entwickelnd; jene Zustände können wohl von außen veranlaßt, nicht aber verursacht sein; vielmehr ist der Geist in seiner Subjektivität sich selbst Grund und Ursache und was er hofft, liebt und glaubt, was er haßt, fürchtet und bezweifelt, beruht zuletzt auf ihm und seiner Eigenthümlichkeit. So ist denn die Lyrik in der Zeit zugleich die Poesie der Zukunft, da ja die Zukunft für den menschlichen Geist an sich nur die Bedeutung des Werdens, der Entwickelung seiner selbst aus sich selbst haben kann. Während endlich das Epos in sinnlicher, symbolisch-mythischer Anschauung die Gottheit in sichtbarer Thätigkeit neben die Natur und Geschichte stellt, faßt sie die lyrische Poesie ihrem Wesen gemäß ethischer in lebendiger Immanenz im menschlichen Geiste, in organischer Wechselwirkung mit der menschlichen Freiheit. Deshalb ist die Lyrik, wenn auch keineswegs allein, doch vorzugsweise die Form der religiösen Dichtung, weil die Religion auf der unmittelbaren Gewißheit der untrennbar innigen Beziehung des menschlichen zum göttlichen, und des göttlichen zum menschlichen Geiste beruht. —

Die dramatische Poesie dagegen faßt die Gegensätze der epischen und lyrischen Dichtung zu organisch-gegliederter Einheit zusammen. Sie kann die Poesie der Gegenwart heißen, wenn die Gegenwart richtig als die organische Einheit der Vergangenheit und Zukunft, die beide in sich trägt und ausdrückt, begriffen wird. Das Drama stellt den menschlichen Geist zugleich in seiner subjektiven Selbstbestimmung, in jener Gährung des Werdens, zugleich aber auch in seiner daraus hervorgegangenen objektiven Bestimmtheit, und also weder Fakta noch Zustände, sondern Handlungen dar, d. h. Begebenheiten, die aus Zuständen des Geistes gegenständlich heraustreten. Das Drama ist daher plastisch zugleich und musikalisch, episch und lyrisch; es hat eben so viel Festigkeit der äußern Erscheinung als Bewegung des innern Lebens. In ihm erscheint die Freiheit nicht bloß im Gegensatze, sondern auch in ihrer Einigung mit der Nothwendigkeit, wie beide in lebendiger Beziehung und Wechselwirkung zu einander sich gegenseitig ergänzen, bedingen und durchdringen und als selbstthätige Organe der geschichtlichen Entwickelung des menschlichen Geistes zu dem Einem Zwecke zusammenwirken, mithin selbst nur verschiedene Seiten Eines organischen Ganzen sind. So ist die dramatische Kunst in der

That vorzugsweise die Poesie der Weltgeschichte, da sie erst die Entwickelung des menschlichen Geistes in ihrem Fortschritt durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zeigt, da in ihr erst die Subjektivität wie die Objektivität des Geistes gleichmäßige Geltung gewinnt, da sie nicht wie das Epos vorzugsweise nur die göttliche Leitung der Dinge, das Walten einer allgemeinen göttlichen Nothwendigkeit, in welchem die freie Thätigkeit des Menschen nur mittelbar und selbst als Mittel hervortritt, noch wie die Lyrik vorzugsweise die Subjektivität geltend macht als Trägerin der allgemeinen Weltordnung, sondern das Ineinandergreifen der göttlichen Nothwendigkeit und der freien Thätigkeit des Subjekts, das Zusammentreten beider zur Verwirklichung der welthistorischen That darstellt. —

Wie sich die bildende Kunst und die Musik zur dramatischen Dichtung verhalten, habe ich im Obigen anzudeuten gesucht, indem ich das Epos als die Plastik, die Lyrik als die Musik der Poesie bezeichnete. Daraus wird sich eine Antwort ableiten lassen auf die Frage, ob und wie weit es der Musik und Bildkunst möglich sei, Geschichte darzustellen. Eine weitere Ausführung gehört nicht hierher. Die obigen Bemerkungen sollen überhaupt nur zur Grundlage dienen, um Shakspeare's poetische Weltanschauung und den in ihm lebendigen, schaffenden Begriff vom Wesen der dramatischen Poesie näher zu entwickeln.

Entspringt jede That geschichtlich aus dem Ineinandergreifen der Vergangenheit und Zukunft des menschlichen Geistes, aus der Wechselbeziehung zwischen der allgemeinen Lage und bestehenden Ordnung der Dinge zu dem innern und äußern Zustande des Handelnden, und aus dem Zusammenwirken der göttlichen Leitung oder jener allgemeinen Nothwendigkeit mit der freien Selbstthätigkeit des Menschen, so ist Shakspeare vorzugsweise historischer Dichter. Kein Dramatiker weiß wie er mit so gleichmäßig lebendiger Anschaulichkeit nicht nur die geistige Vergangenheit und Zukunft, die früheren und gegenwärtigen Zustände, die vergangenen Thaten und Bestrebungen, wie das in die Zukunft gehende Dichten und Trachten der handelnden Personen, sondern auch die allgemeine Ordnung der Dinge, die Lage des Staates, Charakter der Zeiten und Völker zu vergegenwärtigen; keiner weiß wie er alle diese Motive in so lebendige,

organische Wechselwirkung mit einander zu setzen, daß man die daraus hervorgehende That werden und wachsen sieht, wie das Samenkorn gepflanzt wird, aufkeimt, sich entwickelt und ausbildet, bis der Baum alle seine Zweige und Aeste, die That ihren ganzen Sinn und Inhalt, alle ihre Folgen und Wirkungen entfaltet hat. Was im antiken Drama der Chor ist, nämlich Echo der allgemeinen Stimme der Nation, ihrer Gesinnung und ihres Urtheils über die dargestellte Action, Repräsentant des Volks- und Zeitcharakters, jener Macht der allgemeinen Bedingungen, Zustände und Verhältnisse, welche mittel- oder unmittelbar an der Action und ihrer besondern Gestaltung mitwirken, — das sind bei Shakspeare jene überall vorkommenden Scenen, in denen er Troß und Diener, Heer oder Volk, die höchsten Staatsbehörden wirksam in die Handlung eingreifen läßt, in denen er die allgemeine Lage der Dinge, den Zustand und Charakter der Zeit schildert und in Beziehung setzt zur Sinnesart und Handlungsweise der Hauptpersonen. Das was dem Wesen der antiken Kunst gemäß mehr ideal als historisch gefaßt, in plastischer Sonderung neben einander steht, erscheint bei ihm ächt historisch in gegenseitiger organischer Durchdringung. Denn die Geschichte zeigt überall die lebendigste Wechselwirkung zwischen dem Organismus des Ganzen und seiner Glieder. Nur das ist wahrhaft historisch, was als Wort und That nicht nur gegenständlich hervortritt, sondern auch auf die allgemeine Entwickelung und Gestaltung menschlicher Dinge einen erkennbaren Einfluß übt, einen allgemein gültigen Sinn und Inhalt hat oder zur Entfaltung einer allgemein bedeutenden Idee thätig beiträgt. Alles Andere gehört dem an sich unhistorischen Einzelleben an. Allein die Macht der Geschichte verwendet zugleich die unhistorischen, nur auf seine speciellen Interessen gerichteten Bestrebungen des Einzelnen zur Verwirklichung einer allgemein bedeutenden That, einer historischen Idee. Und so kann denn auch das an sich Unhistorische historisch werden. — Eben so bei Shakspeare. Alles ist bei ihm Handlung, jedes Wort dramatisch, nirgends leeres Geschwätz. Nichts steht bei ihm allein; jede Rede, jede That, wenn auch anscheinend rein subjektiv, hat ihre Beziehung zum Ganzen, ist organisches Glied der Einen großen Action, wirkt wesentlich mit zur Entfaltung der Einen allgemein bedeutenden Grundidee des Stücks. Und

dennoch hat jede Figur zugleich ihre eigene Bewegung, ihre Freiheit und Selbstständigkeit; jede verfolgt zugleich ihre besonderen Interessen, stellt sich in das ihr angemessene Verhältniß zur Idee des Ganzen, und faßt dieselbe in eigenthümlicher Weise auf. Durch dieses Kämpfen dafür und dawider, durch diese mannichfaltigen Farben und Brechungen des Einen Lichtstrahls kommt der wahre Inhalt der Dichtung mit einer Vollständigkeit, Klarheit und Bestimmtheit zu Tage, wie sie das antike Drama nie, von den Neueren nur wenige erreicht haben.

Aus Shakspeare's so ganz historischer Auffassungs- und Darstellungsweise gehen einerseits die charakteristischen Haupteigenthümlichkeiten seiner Poesie hervor, andererseits sind letztere die nothwendigen Hebel und Organe, durch die erst das Drama zum vollen poetischen Abbilde der Geschichte werden kann. Zuerst die entschiedene Eigenthümlichkeit seiner Sprache. Welcher durchgreifende Unterschied, welche weite Entfernung von Calderon und Göthe oder den späteren Englischen Dramatikern! Nur in einigen seiner näheren Vorgänger und Zeitgenossen finden sich deutliche Anklänge einer inneren Verwandtschaft. Diese Eigenthümlichkeit ist zunächst bedingt von der Natur der Englischen Sprache überhaupt. Alles, was ich oben von letzterer gesagt habe: das Knochige und Sehnige derselben, die Lockerheit der Zusammenfügung, Gleichgültigkeit gegen die logischen Gesetze bedingt durch ihre Armuth an grammatikalischen Formen, Dürftigkeit im Ausdrucke des Abstrakten und Allgemeinen, namentlich der Thätigkeiten und Zustände des in sich gekehrten, von der Außenwelt abgewendeten Geisteslebens, neben großer Fülle und Präcision in der Bezeichnung von Allem, was in der Sphäre des Wollens und Handelns, des concreten, praktischen Lebens vorgeht, — Alles das gilt auch von der Shakspeareschen Diction. Insbesondere tritt in ihr jener dialogische Charakter stark und entschieden hervor. Shakspeare philosophirt niemals, er stellt nirgend abstrakt allgemeine, auf sich selbst beruhende Betrachtungen an; die einsamsten Monologe seiner Figuren sind noch immer Unterredung zwischen dem Ich und seiner Umgebung, zwischen dem betrachtenden Geiste und der Natur der Dinge. S. erzählt auch niemals bloß; seine Berichte und Schilderungen sind vielmehr wiederum gleichsam Dialoge oder Disputationen der berichteten Thatsachen, der beschriebenen Gegenstände unter und gegen einander. S. versteht es die zartesten,

geheimsten, dunkelsten Regungen der Seele aus ihren verborgenen Tiefen an's Licht zu ziehen; aber seine Empfindungen und Gefühle, obwohl in der Sprache der Musik, in den wohlklingendsten Melodien ausgedrückt, haben dennoch ein dialogisches Gepräge und ihr sprachlicher Ausdruck gleicht jenen Musikstücken, in denen verschiedene musikalische Gedanken, harmonisch verknüpft, gleichsam unter einander concertiren. Dabei ist seine Diction überall durchzuckt von den Blitzen und Streiflichtern des Witzes im weiteren Sinne des Worts, d. h. der Fähigkeit des Geistes, das Disparateste zu einigen, in dem Verschiedensten noch Aehnlichkeit, in dem Aehnlichsten noch Verschiedenheit zu entdecken; seine Bilder und Gleichnisse sind eben so zahlreich als inhaltsvoll, aber selten weitläufig ausgeführt, sondern kurz, abspringend, Eines in das andre übergehend. Dasselbe gilt von allem und jedem Inhalte der Rede. Dadurch erhält die Sprache eine eigenthümliche, innere Unruhe, als pulsire in ihr ein vollsaftiges, überreifes Leben, als schwelle sie von verborgenen Quellen, die in jedem Augenblicke hervorzubrechen suchen. Der Pulsschlag dieses Lebens ist aber nicht die weiche, runde Wellenlinie der Schönheit, sondern der Rhythmus der Shakspeareschen Diction gleicht im Allgemeinen mehr dem kurzen, winklichen Wellenschlage des Meeres in der Nähe der Ufer, wo die hingehende mit der vom Gestade zurückkehrenden Welle sich begegnet. Darum sinkt sie niemals in Weichlichkeit und Süßlichkeit herab; ihr Ausdruck des Zarten und Anmuthigen hat vielmehr stets zugleich etwas Pikantes, ihre Schönheit etwas Kräftiges und Energisches, ihre Erhabenheit etwas Kühnes, Verwegenes, zuweilen sogar etwas Wildes. Sie ist reich, hier und da überreich an Wortspielen, Antithesen und Pointen; sie überrascht gern durch seltsame, blendende Schlagwörter, unerwartete Wendungen und anscheinende Abschweifungen; aber sie ist stets im höchsten Grade bezeichnend, prägnant, treffend, weil sie ihren Inhalt nicht von außen aufnimmt, ihn nicht wie einen Gegenstand der äußeren Wahrnehmung bloß beschreibt, sondern ihn durch die innen wirkende produktive Phantasie gleichsam unmittelbar *schafft* und mit der Bezeichnung dem bezeichneten Gegenstande selbst Leben und Daseyn giebt. —

Diese Eigenthümlichkeiten der Shakspeareschen Diction treten freilich nicht überall gleich stark hervor. Shakspeare's Sprache ist vielmehr in seinen verschiedenen Werken sehr verschieden; na-

mentlich hat sie, wie schon oben angedeutet worden, in den älteren Dramen eine etwas andere Haltung als in den jüngeren. Allein der Unterschied betrifft nur ein Mehr oder Minder; das innere Wesen ist überall dasselbe. Sie gleicht dem Laufe eines mächtigen Stromes. In seinen frühesten Arbeiten ist sie noch hier und da unbehülflich, rauh, ungleich, hier zu rasch, dort langsam und stockend, zuweilen übertrieben, aber niemals matt und leer. In den Werken seiner mittleren Zeit, nachdem er festen Fuß gefaßt auf dem heiligen Boden der Kunst, wird sie ebener und glatter, klarer, sorgfältiger, sie gewinnt an äußerm Reichthum wie an innerer Fülle und Gediegenheit, ohne an Kraft des Falles und Gewalt der Strömung zu verlieren: der Fluß schlängelt sich durch die Ebene in mannichfaltigen Windungen glänzend dahin. In seinen späteren Dramen endlich vertieft sie sich immer mehr in sich selbst, der Strom wird schiffbar und trägt oder verschlingt, was sich ihm anvertraut; die Wogen werden immer mächtiger und eilen, mit schäumender Brandung die Ufer schlagend, in reißender Schnelligkeit ihrem Ziele zu. Größere Tiefe und Kraft, eine schlagende Schärfe des einzelnen Ausdrucks, eine gewisse Zerrissenheit der Rede, die vom Gegenstande anscheinend abspringt, in Wahrheit aber, den Zusammenhang im Großen vor Augen behaltend, ihn nur um so heller beleuchtet, endlich eine größere, oft harte und eckige, aber stets um den innersten Kern concentrirte Gedrungenheit, eine nicht äußerliche (quantitative), sondern innere (qualitative) Kürze, die aus der Eile und geraden Richtung zum Ziele entspringt, — das sind die Kennzeichen der jüngsten Arbeiten des Dichters. Seine Sprache ist im Allgemeinen weder durchweg edel und erhaben, noch durchweg zierlich, anmuthig und schön. **Our sweetest Shakspeare** — wie ihn Pope nannte — ist zugleich der rauheste und herbste aller Dichter. Das Größte steht dicht neben dem Kleinsten, das Erhabenste neben dem Gemeinen, das Widerwärtigste neben dem Schönsten, der höchste poetische Aufschwung neben der alltäglichen Redeweise des gemeinen Lebens. Aber durch alle diese Unterschiede und Gegensätze zieht sich Eine Urgestalt der Sprache hindurch, die ich die poetische Sprache der Geschichte nennen möchte. Shakspeare's Diction ist durchweg historisch und darum dramatisch, dramatisch und darum historisch. Bei ihm ist die Rede überall geistige That, die eben so individuell

dem Sprechenden angehört, als sie wesentliches Glied der ganzen Action ist. Das Gefühl, der Gedanke, die Reflexion erscheinen nicht in völliger Reinheit, sondern überall gefärbt und gestaltet von der Thatkraft des Willens, deren Beschaffenheit und Inhalt das Grundprincip der menschlichen Persönlichkeit, den Charakter bildet. Nur als Charakter durch die Thatkraft ihres Geistes sind die Menschen historisch und dramatisch. Ist der Ausdruck der Empfindung, des Gedankens, der Reflexion, ist jedes Wort in diesem Sinne That, so folgt zunächst von selbst, daß es überall vom Charakter, der Situation, der Stimmung und dem Zustande des Sprechenden abhängig erscheinen muß; es folgt aber auch, daß die Rede wie die That durchweg Festigkeit, Entschiedenheit, objektive Bestimmtheit haben, sich nicht gehen lassen kann, sondern wie die That überall an das Gegebene sich anschließen, es rüstig ergreifen oder zu überwinden suchen muß. Nur in der stillen Zurückgezogenheit des Geistes in sich selbst, in einsamer Beschaulichkeit, in der die Willenskraft nur träumerisch mitwirkt, kann die Rede ihrem Inhalte gemäß, im langen ebenen Flusse sich ausbreiten. Ist der Geist thatkräftig erregt, in das Leben und seine Entwickelung wirksam eingreifend, so wird die Rede, auch wo sie blos innere Zustände offenbart, sowohl die raschere Bewegung, den unruhigen, bald gehemmten, bald beschleunigten, hier und dorthin ausbeugenden Gang, wie die angestrengte Kraft, die Fülle und Gedrungenheit des thätigen historischen Lebens theilen müssen. Die Breite und Flüssigkeit, welche der Ausdrucksweise des Gefühls, der Contemplation und wissenschaftlichen Forschung angehört, ist im Allgemeinen undramatisch und unhistorisch; das historische Wort will Kraft, Kürze des Witzes, Schärfe des Gedankens. Es ist nothwendig eben so mannichfaltig, groß und klein, erhaben und niedrig, schön und häßlich wie die geschichtliche That selbst. Aber weil es zugleich nur lebendiges Glied der Einen großen Action, der dem Ganzen zum Grunde liegenden Idee ist, so verliert sich das Niedrige, Häßliche und Alltägliche in der Bedeutung, Größe und Schönheit der Idee; von ihr getragen und beseelt wird es selbst idealisirt.

Was die Verskunst anbetrifft, so zeigt Shakspeare das tiefste Verständniß jener großen Vortheile, welche, wie wir gesehen haben, der Blankvers dem dramatischen Dichter gewährte. Keiner handhabt ihn mit größerer Virtuosität, keiner versteht ihn ge-

nauer allen Wendungen der Action anzupassen, Keiner weiß ihn geschickter bis zur Höhe der schwungvollsten lyrischen Rhythmen hinaufsteigen und in die Ebenen der Prosa wieder zurücksinken zu lassen, Keiner versteht es besser, des Wechsels zwischen gebundener und ungebundener Rede zur Belebung der Darstellung sich zu bedienen. Auch hier entspricht wiederum die Mannichfaltigkeit der bald leise in einander übergehenden, bald schroff gegen einander contrastirten Formen dem Wechsel, der Beweglichkeit und Vielseitigkeit des historischen Lebens. —

Nicht minder als die Sprache ist Shakspeare's Weise zu charakterisiren ganz vom historischen Geiste durchdrungen, Ausdruck und Organ seiner Anschauung vom Wesen des Dramas. Seine tiefe Menschenkenntniß ist, wie Schlegel bemerkt, zum Sprüchwort geworden. Sie ist indeß bei ihm keineswegs Resultat scharfer empirischer Beobachtungen; eine solche Welt- und Menschenkenntniß macht wohl einen guten Diplomaten, Moralisten oder Handelsjuden, aber keinen Dichter. Seine treffenden Schilderungen von so mannichfaltigen, ganz abnormen und seltenen Seelenzuständen (Melancholie, Blödsinn, Wahnwitz, Nachtwandeln ꝛc.), die er unmöglich alle aus der Erfahrung kennen konnte, beweisen vielmehr, daß sie hervorgegangen ist aus der tiefen dichterischen Anschauung vom Wesen der Menschheit und ihrer Geschichte. Der Dichter hat kraft seiner künstlerischen Phantasie die wahre Urgestalt (εἶδος-Idee) des Menschen stets lebendig vor Augen; je größer er ist, desto reiner und klarer, desto vollständiger, desto unabhängiger von äußeren Einflüssen. Das ist das wahre Ideal aller Kunst. Es widerspricht nicht der Wirklichkeit, weicht nirgend von ihr ab, geht nirgend über sie hinaus; in ihm liegt vielmehr alle Wirklichkeit, die ganze Mannichfaltigkeit aller möglichen einzelnen Charaktere beschlossen. Nur in einzelnen Charakteren kann es dargestellt werden, ohne von ihnen weder für sich genommen, noch in ihrer Gesammtheit je ganz erschöpft zu werden. Denn immer neu und eigenthümlich tritt es hervor in jeder individuellen Beschränkung, in jeder besonderen Lage der Verhältnisse und Lebensbedingungen, bei jeder neuen Wendung der Geschichte, weil ja alle Seiten der Außenwelt stets selbst zu ihm gehören als organische Glieder seiner eignen Wesenheit. Es ist selbst nichts anderes als der Geist der Menschheit in seinem weltlichen Dasein und seiner geschichtlichen

Entwickelung. Alle Shakspearesche Charaktere sind nur einzelne, durch Zeit und Raum bedingte, durch das Maaß und die besondere Composition allgemein menschlicher Eigenschaften, Kräfte und Fähigkeiten, Tugenden und Fehler individualisirte Gestalten dieser Urgestalt, besondere Personen der Einen Urpersönlichkeit. Allein so ist es bei jedem ächten Dichter. Die Eigenthümlichkeit und Größe Shakspeare's besteht einerseits darin, daß während bei anderen Dichtern (wie sich z. B. an Calderon und Göthe zeigen läßt) jene menschliche Urpersönlichkeit selbst schon eine besondere Gestalt, eine eigene Physiognomie von dem besondern Charakter ihres Jahrhunderts und ihres Volkes angenommen hat, getrübt von den einseitigen Interessen, Ideen, Richtungen ihres Zeitalters, sie von Shakspeare in größerer Reinheit und Ursprünglichkeit und eben deshalb in größerer Vollständigkeit, in einer überwiegenden Fülle von individuellen Charakteren angeschaut und dargestellt erscheint. Darum findet man nach mehr als zweihundert Jahren in seinen Figuren so viele alte Bekannte wieder; darum sind seine Römer, obwohl, wie Göthe sagt, eingefleischte Engländer, doch zugleich durch und durch Römer; denn auch Engländer würden in römischen Verhältnissen und Zeiten gerade so aussehen, gerade so denken und handeln; darum sind seine Franzosen und Italiener, seine Dänen und Deutschen aus allen Zeiten, obwohl gleichermaßen eingefleischte Engländer des 16ten Jahrhunderts, doch so volle, leibhaftige Persönlichkeiten, die in andern Kleidern und Gestalten, mit andern Interessen, andern An- und Absichten noch immer auf Erden herumwandeln. Shakspeare's Größe und Eigenthümlichkeit zeigt sich andrerseits darin, daß er, ohne die Gränzen der Individualität zu überschreiten, ohne die einzelne Figur im Mindesten zu idealisiren, vielmehr trotz der schärfsten und prägnantesten Individualisirung seiner Charaktere dem Ganzen doch eine ideale, allgemein gültige Bedeutung zu geben weiß. Dies erreicht er freilich vorzugsweise durch seine Weise der Composition, von der sogleich die Rede sein wird. Er erreicht es aber auch durch seine Weise zu individualisiren. Er individualisirt nicht, wie B. Jonson, durch einseitiges Hervorheben einzelner Charakterzüge, oder wie Beaumont und Fletcher durch Uebertreibung und Verzerrung, sondern dadurch, daß er den ganzen Reichthum der Elemente, Kräfte und Eigenschaften der menschlichen Natur in den Charakter seines Helden nie-

verlegt, dieser Fülle von Zügen aber in ihrer Zusammenfassung und Zuspitzung zum Ich eine eigenthümliche, individuelle Gestalt zu geben weiß. Sieht man daher auf die einzelnen Elemente des Stoffes, aus dem seine Figuren bestehen, so glaubt man nur die Eine, allgemeine, sich stets gleichbleibende Substanz des menschlichen Wesens vor sich zu haben; betrachtet man dagegen die Form, die dieser Stoff erhalten hat, so zeigt sich die größte Mannichfaltigkeit des Besondern und Individuellen. Wie verschieden z. B. sind Romeo und Hamlet, Othello und Macbeth, Julia und Desdemona, und doch sind es im Wesentlichen dieselben Stoffe, aus denen diese Gestalten gewebt sind. Der volle, ganze Mensch hat aber immer zugleich etwas Ideales, etwas Vor- und Urbildliches; es kommt nur darauf an, ihn nicht stückweise, sondern in seiner Ganzheit auch darzustellen, den innersten Kern bloßzulegen: in der Tiefe der Individualität — sobald sie nur wahre Tiefe hat — liegt immer auch, obschon oft verkrüppelt und verunstaltet, die allgemeine ewige Idee des menschlichen Wesens. Darum, weil man bei Shakspeare's Charakteren in diesen innersten Kern, in diese unergründliche Tiefe so klar hineinsieht, scheinen sie, wie Göthe sagt, bloß natürliche Menschen zu sein, und sind es doch nicht.

Es wurde schon oben gezeigt, daß Shakspeare als Dichter von den besonderen Tendenzen und Ideen seines Zeitalters wenig berührt erscheint. Nur die ächt poetische Färbung der ganzen Lebensansicht, die besonnene Thatkraft, die Willens- und Charakterstärke, der begeisterte Aufschwung einer Nation, die nach langen inneren Kämpfen sich wieder einmal Eins fühlt und ihre Kraft nach außen in glänzenden Thaten bewährt, kurz nur die allgemeinen Grundzüge im Geiste der Englischen Nation gegen Ende des 16ten und zu Anfang des 17ten Jahrhunderts spiegeln sich in seinen Dichtungen ab und drücken ihnen das Gepräge ihrer Zeit auf. Dieß aber waren gerade ächt dramatische und ächt historische Züge. Im Drama, weil es eben so sehr Geschichte als Poesie ist, muß jede Person im Lichte einer allgemeinen poetisch-historischen Lebensansicht, als Ausdruck eines allgemeinen Zeit- und Volkscharakters, vornehmlich aber von Seiten ihrer geistigen Thatkraft, ihrer Charakter- und Willensstärke hervortreten. Alle andern Eigenschaften und Fähigkeiten, Zustände und Stimmungen des Geistes können sich nur

geltend machen, sofern sie durchdrungen und bedingt von der Thatkraft, in lebendiger Beziehung stehen zu den Handlungen der einzelnen Personen wie zur Action und Grundidee des Ganzen.

So charakterisirt Shakspeare, und diese wahrhaft historische Art der Charakteristik ist der zweite eigenthümliche Vorzug seiner Poesie.

Ist dieß die rechte Weise, so folgt von selbst, daß es ein Fehler ist, wenn die Einen (z. B. Schröder, Iffland, auch wohl Lessing u. A.) glauben, jede Person müsse bis ins kleinste Detail hinein, in allen ihren singulären Verhältnissen, Tugenden und Fehlern, Leidenschaften und Begierden, Gefühlen und Gedanken, kurz völlig nackt dem Zuschauer sich blos stellen: da giebt es, wie auf einem anatomischen Theater, eine widerwärtige Sektion nach der andern; da ist jeder Held sein eigner Castellan, und führt bedientenartig alle Welt in allen Winkeln und Rumpelkammern herum; in ellenlangen Monologen wechseln langweilige Selbstbekenntnisse mit Ergüssen der Empfindung ꝛc. ab. Aber über der Conduitenliste des ganzen Lebens und dem vollständigen Register aller Qualitäten und Quantitäten kommt es nicht zur That, geht die volle organische Einheit der Anschauung vom Charakter der Person verloren. Die Weltgeschichte hat keine Zeit, weitläufige Expectorationen von Jedermann anzuhören; sie läßt auch Niemandem Zeit dazu. Die dramatische Poesie ist gar nicht da, um einen oder den andern einzelnen Menschencharakter in seiner ganzen Blöße aufzudecken; — das wäre eine ärmliche Kunst, nicht weit verschieden von dem Handwerk des gemeinen Porträtmalers. Soll sie den menschlichen Geist in der Mannichfaltigkeit seiner selbstständigen individuellen Glieder, bedingt und getragen von den Verhältnissen seines weltlich-historischen Daseins darstellen, so kann sie jedem einzelnen Charakter auch nur so weit Spielraum für seine eigne Entfaltung lassen, als er lebendiges, nothwendiges Glied des Ganzen ist, d. h. so weit er wesentlich in die Entwickelung der Action und der Grundidee des Ganzen eingreift. — Ist es so, so ist es dann nicht minder fehlerhaft, wenn im Drama statt bestimmter lebendiger Individuen nur allgemeine, hohle und abstrakte Formen oder Gattungsbegriffe von Menschen sich vergeblich abmühen, wie wirkliche Menschen zu erscheinen. Da tritt auf die Breter, «die die Welt bedeuten,» statt eines despotischen Königs ein abstrakter Tyrann, aller Mensch-

lichkeit entkleidet, ein Schema von Lastern und Verbrechen; statt eines feurigen, gefühls- und gedankenreichen, aber um so mehr der menschlichen Beschränktheit unterworfenen Jünglings, ein allgemeiner junger Mensch, der nur Gefühl und Phantasie, nur Edelmuth und Aufopferungssucht, oder von selbstgemachten Idealen beseelt, nur Leidenschaft und Gluth ist; statt des Schwachen die Schwachheit, statt des Narren die Narrheit selbst. Damit aber erscheint die Geschichte statt in ihrer Wahrheit, getragen und entwickelt von lebendigen individuellen Charakteren, vielmehr wie ein Spielball gewisser allgemeiner Begriffe, abgezogen von menschlichen Zuständen und Eigenschaften oder von besondern Ansichten, Richtungen und Interessen einzelner Zeiten; statt des vollen ganzen Menschen machen einzelne menschliche Kräfte und Fähigkeiten, Tugenden und Fehler in ihren Masken eine allegorische Weltgeschichte, die der wirklichen gleicht, wie die Seifenblase der Weltkugel. — Wie Shakspeare zwischen beiden Extremen überall die rechte Mitte zu treffen weiß, mit wie richtigem Maaße er jedem Charakter gerade so viel Raum für seine Entwickelung zumißt, als ihm in seinem Verhältniß zur ganzen Darstellung gebührt, in wie lebendige Wechselwirkung und Beziehung er die einzelnen Personen zu setzen weiß, so daß der Eine in und mit dem Andern charakterisirt erscheint; wie er umgekehrt im Einzelnen das größte Talent zeigt für die Geschichtschreibung der Seele, alle Stufen der geistigen Entwickelung, alle Falten des Herzens, alle Sophismen und Winkelzüge des Bewußtseins aufdeckt, durch die eine dunkle Regung allmählig sich aufhellt und festsetzt, zum Triebe wird, der Trieb zur Begierde, die Begierde zur Leidenschaft, der kaum geborne Gedanke zum Entschlusse, der Entschluß zur That reift; wie er den alltäglichsten Seelenzuständen Bedeutung zu geben, und mit derselben Lebendigkeit und Wahrheit nicht nur jene seltsamen Geisteskrankheiten (Melancholie, Wahnsinn ꝛc.), sondern auch die Geister-, Feen- und Hexenwelt, die wunderbaren, zwischen Mensch und Dämon in der Mitte stehenden Ausgeburten der Phantasie darzustellen weiß, um aus einer andern Region des Weltalls, von einem excentrischen Standpunkte aus die menschliche Natur zu beleuchten; — das wird ein aufmerksamer Leser leicht selbst in seinen Dramen bemerken und zu würdigen wissen.

Allein jenes Durchscheinen des Allgemeinmenschlichen durch das Individuelle, jene Durchsichtigkeit der Charaktere, wie der

organische Verband und die richtige Stellung aller einzelnen Figuren zum Ganzen der Action, — diese ächt historische Art zu charakterisiren kann dem Dichter nur gelingen, wenn er es versteht, alle handelnden Personen in ein solches Verhältniß zur allgemeinen Grundidee des Ganzen zu setzen, daß an ihnen gleichsam alle Lichtstrahlen der Idee sich brechen und in besonderer Färbung sich abspiegeln, jeder Charakter also in seiner Art als Träger der allgemeinen Idee erscheint. Sie, die das Ganze beherrscht, wird dadurch zugleich zum Schicksal für jeden Einzelnen; jeder trägt in seinem Charakter zugleich sein Schicksal in sich, gerade wie im wirklichen Leben Glück und Unglück des Menschen abhängig erscheinen von seiner selbstgewählten Stellung zum Zwecke und Inhalte der Geschichte.

Damit ist das wahre, dem Wesen der Geschichte entsprechende Princip der dramatischen Composition angedeutet. Der abgedroschene Vorwurf, als sei Shakspeare nur ein regelloses, blindlaufendes Genie, das ohne Bewußtsein, plan- und ziellos seinen Phantasieen sich überlasse, und daher wohl im Einzelnen Vortreffliches leiste, aber kein abgerundetes, organisches Ganzes zu liefern vermöge, bedarf wohl kaum noch der Widerlegung, die ohnehin nicht hier, sondern nur in einer genauen Kritik seiner einzelnen Dramen gegeben werden kann. Man bemerkte nicht einmal, daß der Ausdruck: «wildes, regelloses Genie», einen sich selbst vernichtenden Widerspruch in sich trage. Denn gerade das Kosmische, Naturgemäße, durchaus Nothwendige seiner Schöpfungen ist das erste und sicherste Kriterium des Genies. Der Genius, dieser protenzirte Geist, dem von Natur in irgend einem Gebiete des Lebens die Herrschaft über dessen Kräfte und Formen angeboren ist, muß doch seinem Begriffe nach das Wesen und die nothwendigen Eigenschaften des Geistes am bestimmtesten und reichhaltigsten in sich haben. Der Geist ist aber nur Geist, frei und selbstbewußt, durch die Herrschaft über sich selbst und seine innere Welt, wodurch er erst die Herrschaft über die Außenwelt zu behaupten vermag. Herrschaft ohne Ordnung, ohne planvolle, zweckmäßige Einheit ist ein Unding. Im geistigen Reiche der Menschenwelt kann sie daher nicht ohne die Macht der Sittlichkeit, sie muß selbst zugleich Ausfluß der sittlichen Größe sein. Ein unsittliches Genie ist kein Genie; es sinkt durch diesen Beisatz sogleich zum bloßen Talente herab, wie

Lord Byron und so viele Dichter und Künstler unserer Zeit beweisen. Wer sich selbst nicht beherrschen kann, der kann auch nicht Andere, am wenigsten die Kunst, Wissenschaft und Philosophie beherrschen. Shakspeare's hohe sittliche Reinheit ist daher unstreitig ein Haupthebel seiner Genialität. Die Meinung aber, die besonders von einigen schwankenden, mißverstandenen Aeußerungen Plato's herstammt: als sei der Dichter in seiner Begeisterung ganz gedanken- und bewußtlos, nur Organ einer höheren Macht ꝛc., gehört zu den mancherlei Irrthümern, die einer Seuche gleich von Geschlecht zu Geschlecht sich fortpflanzen. Plato meinte vornehmlich nur, daß der Dichter und Künstler überall mit einer gewissen Bewußtlosigkeit, aus einer innern Nothwendigkeit heraus wirke und schaffe. Und das ist auch ganz richtig. Es hat seinen Grund darin, daß bei der künstlerischen Thätigkeit das tiefsinnigste, geordnetste Denken so ganz im Schaffen und Gestalten aufgeht, daß der Geist darüber seine Duplicität verliert und auf sein Thun nicht zu reflektiren vermag. Die dauernde innige Gemeinschaft zwischen dem Dichter und seiner Dichtung, das Uebergewicht der Phantasie und Empfindung in seinem Geiste, wodurch er überall das Einzelne im Ganzen und umgekehrt anschaut, widerspricht den scharfen Sonderungen des Verstandes und der Reflexion; und so mag es kommen, daß er selbst nach Vollendung seines Werks nicht Rede darüber stehen kann. Des Künstlers Sprache ist eben Poesie, Musik, Malerei; in einer andern Form kann er nicht mit derselben Tiefe und Klarheit sich ausdrücken. Wer wird vom Pferde verlangen, daß es bellen solle? Eben so thöricht ist der Schluß, weil der Dichter nicht philosophiren, weil er in philosophischer Form nicht sagen kann, was er gewollt und gedacht habe, so habe er es auch gar nicht gewußt, sondern gedankenlos vor sich hin phantasirt, was ihm Gott weiß wer eingegeben. Göthe hat in späteren Jahren gelegentlich den ideellen Mittelpunkt von einigen seiner Dichtungen selbst anzudeuten gesucht. Allein wie grell stechen diese authentischen Interpretationen in ihrer Magerkeit und Oberflächlichkeit gegen die Tiefe und Fülle des poetischen Gebildes ab! Von Shakspeare wissen wir glücklicherweise keine solche Aeußerungen. Sein Zeitalter war zwar nicht arm an reflektirender Kraft; aber es fiel kaum einem Andern, geschweige denn den Dichtern selbst ein, ihre Werke philosophisch zu anatomiren, um die **disjecta membra poetae** et-

wa zu einem f. g. reinen Gedanken wieder zusammenzukleben. Erst Ben Jonson und seine Nachfolger brachten das Reflektiren und Kritisiren **ex professo** auf.

Daß Shakspeare dennoch über allerlei Dinge, über Natur und Geschichte, Religion, Kunst und Sittlichkeit gedacht, tief gedacht habe, müssen selbst seine verstocktesten Gegner einräumen, weil ihnen in jeder Scene die glänzendsten, größten und feinsten Gedanken in die Augen springen. Nur über die Composition, Anlage und Entwickelung seiner Dichtungen soll er gar keinen Gedanken gehabt, da soll ihm alles Bewußtsein ausgegangen sein. Sucht man freilich in einem Kunstwerke nur den logischen oder wissenschaftlichen Zusammenhang, nur den prosaischen Fortschritt von Ursache und Wirkung, oder gar ein mechanisches Uhrwerk, wo Rad in Rad, Zahn in Zahn ohne alle lebendige Freiheit mit mathematischer Berechnung ineinandergreift; so wird man weder bei Shakspeare, noch in den besten griechischen Tragödien, die doch als mustergültig von Allen anerkannt werden, Plan und Ordnung entdecken können; die herrlichsten Chöre des Sophokles würden als unnützer Plunder über Bord geworfen werden müssen. Allein die künstlerische und insbesondere die dramatische Composition ist kein logisches oder mechanisches Fachwerk; sie ist ein organisch lebendiger, geistiger Kosmos. Wie sie die Weltgeschichte repräsentiren soll, so hat sie ihr Vorbild an deren ewiger Ordnung und organischer Entwickelung. Wie hier eine unendliche Mannichfaltigkeit selbstständiger, frei sich bewegender Individuen zu einer vielgegliederten Einheit zusammenstrahlt, und zu Einem ewig unverrückbaren Ziele sich fortbewegt, so soll im Drama jede Figur ihr eignes freies Feld behaupten, und doch alle um Einen Mittelpunkt sich gruppiren, zu Einem Zwecke in einander wirken. Die Grundidee jedes ächten Kunstwerkes ist nichts anderes als dieser organische Mittelpunkt, von dem und in den alle Rhadien aus- und eingehen; sie ist es durch die Herrschaft, die sie in der oben angedeuteten Weise als wahre Schicksalsmacht, ohne die Freiheit der Einzelnen zu beschränken, vielmehr gerade durch und in deren Freiheit über Alle ausübt. Dadurch, daß zu ihr die verschiedenen Charaktere in das verschiedenste Verhältniß mit völliger Unabhängigkeit sich selbst stellen, die Einen ihr feindlich entgegenarbeiten, um sie wider ihren Willen zu fördern und so mit ihrem Thun und Streben an ihr zu

Schanden zu werden, die Andern bewußt oder unbewußt aus eignem Interesse, eignen Motiven und Absichten ihr folgen; — dadurch erzeugt sich zugleich eine solche Fülle der Gestaltung, die Idee breitet ihren ganzen Inhalt so vollständig aus, daß auch von dieser Seite das Drama zum lebendigen Abbilde der Weltgeschichte wird. Und Shakspeare, dessen tiefe Menschenkenntniß im Einzelnen Niemand leugnet, er solle den nothwendigen organischen Verband der Einzelnen untereinander und zum Ganzen, die Grundbedingung der Thätigkeit und Entwickelung des menschlichen Geistes, verkannt haben? Auch darin liegt ein Widerspruch. Der Charakter des Einzelnen läßt sich ja gar nicht wahrhaft erkennen, und noch weniger darstellen, ohne seine Stellung zu allen Theilen seiner Umgebung, ohne die Ordnung und den Mittelpunkt des Kreises, darin er steht, durchschaut zu haben: das Einzelne in seiner abstrakten Einzelheit ist ein todtes Unding; in dieser Welt ist Nichts absolut für sich, sondern nur in seiner Beziehung zu Andern und zum Ganzen das, was es ist.

Shakspeare strebte also ohne Zweifel nach innerer Einheit wie nach äußerer Abrundung, Klarheit der Anordnung und Harmonie der Gliederung. Und wodurch erreichte er sein Ziel? Die äußere Abrundung, die klare, übersichtliche Zusammenstellung und harmonische Gliederung der einzelnen Scenen, kurz das, was man die Schönheit der äußeren Composition nennen kann, dadurch, daß er von Anfang an den Mittel- und Wendepunkt der Action fest in's Auge faßt und im Auge behält, daß jede Scene ein sicherer, wohl abgemessener Schritt zu einem bestimmten Ziele ist, und daß er, wie ein geschickter Weber, die einzelnen Fäden so in einander schlingt, daß sie, ohne sich je zu verwirren, das bestimmte Dessein des Ganzen klar und deutlich zur Anschauung bringen. Dieses Dessein ist aber eben die Grundidee, in welcher die innere Einheit des Ganzen seinen Trag- und Stützpunkt hat. Die Zweckmäßigkeit der äußeren Composition ist mithin durch die Schönheit und Harmonie der inneren dergestalt bedingt, daß jene ohne diese unmöglich ist: fehlt das bestimmte Dessein, so wird das Gewebe entweder eine leere Fläche oder ein wirres Chaos durcheinander laufender Fäden. Wie aber gewinnt nun S. diese innere Einheit, diesen Quellpunkt aller Schönheit der Composition? Dadurch, daß er, wie schon vielfach angedeutet, Eine Idee, einen jener Lichtblicke des Geistes, die das ganze

Dasein in einer neuen Gestalt und Färbung zeigen, d. h. eine bestimmte, von einem besonderen Gesichtspunkte aus gewonnene Anschauung des ganzen menschlichen Lebens und Wesens, dem Drama zu Grunde legt, und dieselbe zum bestimmenden Princip der Wahl der Charaktere, der Anlage der Intrigue, der Führung der Action, der Verwickelung und Entwickelung des Knotens, kurz zum organischen, lebendigen Mittelpunkte, zur Alles durchdringenden Seele der ganzen Darstellung macht. Wollte das Englische Drama den festen Grund und Boden des wirklichen historischen Lebens nicht verlassen, wollte es die ihm eigenthümliche reiche Mannichfaltigkeit individueller Charaktere und Handlungen beibehalten, wollte es nicht, wie die Griechische Tragödie und die Aristophanische Komödie, die einzelnen Figuren über das Maaß natürlicher Menschen hinaus zu einer typischen Idealität erhöhen, welche dann auch der dargestellten Handlung eine ideale Bedeutung zusicherte, so war jene Weise der Composition das einzige Mittel, um der Darstellung ein ideales Gepräge zu geben und die einzelnen Charaktere und Handlungen über die gemeine Wirklichkeit hinaus in das ewige Reich der Schönheit zu erheben. Denn die einzelne Handlung ist an sich ohne alle ideale Bedeutung, und der einzelne individuelle Charakter kann vermöge der eben bezeichneten Art der Charakteristik immer nur etwas Ideales erhalten, d. h. das Ideal nur mittelbar, theilweise, einseitig darstellen. Ist aber die dem Drama zu Grunde liegende Idee wahrhaft poetisch und somit nur eine bestimmte Modification einer wahrhaft idealen Weltanschauung; und sind die einzelnen Charaktere nur die Träger dieser Idee, ihre Handlungen und Lebensschicksale nur die Ausflüsse der Entwickelung und Verwirklichung derselben, so werden sie eben damit selbst in die Sphäre der Idealität erhoben: die concrete historische Wirklichkeit wird zum Ausdrucke einer idealen Welt, in der jedes einzelne an seinem Theile das Ideal, die Schönheit, darstellt. Würde indeß die Idee nur an Einer einzigen Handlung und ihren Gliedern, nur an einer Hauptperson und ihren Nebenfiguren zur Darstellung gebracht, so würde ihre Allgemeingültigkeit, ihre Bedeutung für alle Menschen aller Zeiten und Orte nicht zur Erscheinung kommen: der Inhalt des Dramas wäre höchstens für die nachhinkende Reflexion, nicht aber für die unmittelbare Anschauung ein allgemeingültiger, der

nicht bloß die handelnden Personen, sondern auch die Zuschauer selbst betrifft. Es bedarf also einer Mehrheit verschiedener Handlungen, einer möglichst großen Anzahl verschiedener Charaktere, an denen allen auf gleiche, wenn auch mannichfach modificirte Weise die Eine Grundidee ihre Macht und ihre Wahrheit bewährt. Nur wenn es gelingt, die Idee solchergestalt an dem verschiedenartigsten Stoffe und in der mannichfaltigsten Form durchzuführen, kann das Drama die Idealität und Allgemeingültigkeit des ächten Kunstwerks erlangen; das Englische Drama wenigstens konnte nur auf diesem Wege, durch diese Weise der Composition, eine den Anforderungen der Kunst genügende Kunstform gewinnen. Es ist Shakspeare's unsterbliches Verdienst, diese Kunstform gefunden und in seinen Dichtungen ewige Musterbilder derselben aufgestellt zu haben. Dadurch löste er nicht nur, soweit es durch die Composition möglich war, das große Problem, das der Stand der dramatischen Kunst den Dichtern seiner Zeit vorlegte, sondern damit gründete er recht eigentlich erst das moderne Drama überhaupt, welches in seiner Eigenthümlichkeit, in seinem Unterschiede vom antiken, sich der formellen Vollendung des letzteren gegenüber nur am Leben erhalten konnte, wenn es ihm gelang, eine Kunstform zu gewinnen, die der antiken an Schönheit und Zweckmäßigkeit nichts nachgab. —

Ich habe im Obigen nur die allgemeinen Grundzüge der Shakspeareschen Weise zu componiren aufgestellt, und muß mich hier vorläufig damit begnügen. Daß S. diese Form der Composition in der That mit der größten Meisterschaft handhabte, daß insbesondere die Eigenthümlichkeit seiner Composition in dem größtmöglichen Reichthume der Gestalten und ihrer Beziehungen zu einander und zur Grundidee des Ganzen, in der harmonischen Gruppirung der verschiedensten Charaktere, in der künstlichen Verspinnung der mannichfaltigsten Fäden der Action zu Einem großen Gewebe, kurz in der möglichst vollständigen Durchführung der Grundidee besteht; daß er sich nicht begnügt, wie andere Dichter, die Idee ihrem wesentlichsten Inhalte nach in gerade fortlaufender Action und in einer nothdürftigen Anzahl einzelner Charaktere zu entfalten, daß er sie vielmehr möglichst zu erschöpfen und indem er sie an den freien Thaten und Schicksalen ganz verschiedener Charaktere unter den mannichfaltigsten Situationen, Bedingungen und Verhältnissen des Lebens, zur Anschauung bringt, mit

zwingender Evidenz als ein Allgemeines, allen Menschen Gemeinsames auszuweisen sucht; daß demgemäß die Kreise, die er zieht, stets möglichst weit sind, um die freieste Bewegung zu gestatten, gedrängt voll des buntesten Lebens, ihr Mittelpunkt in der Tiefe verborgen, der Gang, den er geht, keine gerade Linie, sondern in freien Windungen sich dahin und dorthin schlängelnd, und doch der kürzeste Weg zu seinem Ziele; daß daher seine Dichtung zum antiken Drama, wo die Idee mit plastischer Klarheit und Einfachheit hervortritt und das Ganze wie jedes Einzelne von Anfang an aufgedeckt zu Tage liegt, den geraden Gegensatz bildet; — kurz, daß seine Composition wiederum ächt historisch, und nur darum so complicirt erscheint, daß es freilich seine Schwierigkeiten hat, in den innersten Kern seiner Schöpfungen einzudringen, — das werde ich im nächsten Abschnitte durch eine Kritik seiner einzelnen Dramen näher darzuthun suchen. —

Das endlich, was man gewöhnlich Erfindung nennt, entspricht bei Shakspeare wiederum ganz seiner Weise der Charakteristik und Composition. Man versteht darunter, abgesehen davon, ob es des Dichters Eigenthum oder von fremdher entlehnt ist, meist nur die Lage und den Gang, die Verwickelung und Entwickelung der äußern Verhältnisse und Umstände, Begebenheiten und Schicksale, das also, was sich als die rein faktische Geschichtserzählung von den Charakteren und deren innerem Leben, von der Composition und Grundidee des Dramas ausscheiden läßt. Letztere bilden gleichsam die Seele, die Erfindung den Körper des Kunstwerks. Ihr eigentlicher Kern ist daher Gestaltung der mannichfaltigen Beziehungen zwischen dem Charakter der handelnden Personen und der Außenwelt. Daß z. B. Hamlet im Gefechte mit den Seeräubern gefangen wird, daß im Kaufmann von Venedig Antonio's Schiffe wirklich oder vermeintlich untergehen, — das sind Thaten der Außenwelt, welche unabhängig von den Charakteren, doch auf deren Lebenslauf von Einfluß sind; in solchen Dingen äußert sich vornehmlich die Erfindung im obigen Sinne des Worts. Handelt es sich daher um die Beschaffenheit derselben und die darin sich aussprechende Eigenthümlichkeit des Dichters, so ist offenbar die wichtigste Frage die: wie der Dichter das Verhältniß der Außenwelt zum Charakter, zum Wollen und Thun der handelnden Personen sich

denkt? Die Antwort darauf ist schon oben in den Bemerkungen über Shakspeare's Auffassung der dramatischen Kunst und seine Weise der Charakteristik und Composition angedeutet, und wird noch bestimmter in der Entwickelung seiner poetischen Weltanschauung gegeben werden. So viel leuchtet auf den ersten Blick ein, daß, wie Shakspeare's Charakteristik und Composition, so auch seine Erfindung ganz der historischen Wirklichkeit entspricht. In Leben und Geschichte üben die äußeren Verhältnisse, übersehene Umstände, unerwartete Ereignisse und Thaten, das, was man im weitern oder engern Sinne Zufall nennt, mehr oder minder Gewalt aus über die Bestrebungen, Handlungen und Schicksale der Menschen. Der Gang der dramatischen Action kann daher nicht allein abhängig erscheinen von der Individualität der handelnden Personen; diese und jene müssen vielmehr zusammenwirken zur Bildung des faktischen Inhalts der Darstellung; ganz fehlen oder zurücktreten darf keine von beiden Seiten. Wie weit aber die eine oder die andere sich geltend zu machen habe, wie weit die Objektivität der Außenwelt auf die Subjektivität der handelnden Personen einwirken solle, das muß im einzelnen Falle aus der Beschaffenheit der dargestellten Charaktere, besonders aber aus der Grundidee des Stückes sich bestimmen. Gemeinhin hat die erstere in Shakspeare's Komödien einen größeren Einfluß als in seinen Tragödien, eine nothwendige Folge seines Begriffs vom Komischen, wie sich sogleich näher zeigen wird; nur daß auch hier das Aeußerliche, anscheinend Zufällige stets mit Nothwendigkeit hervorgeht aus der Grundidee des Stücks. Danach also modificirt sich die Erfindung. Bei Shakspeare ist sie daher zuweilen ganz einfach (wie im Macbeth, Timon von Athen, einigen Lustspielen: z. B. Wie es Euch gefällt, Sommernachtstraum, Liebes Leid und Lust, und einzelnen historischen Dramen: Coriolan, Heinrich **V.**, Richard **III.**); im Allgemeinen jedoch ist sie complicirt zu nennen. Er bedarf meist einer gewissen Masse des faktischen Inhalts, weil seine Weise der Charakteristik und Composition verschiedene Gruppen handelnder Personen fordert, welche in einander greifend, jede ihre besondere Geschichte haben muß. Nimmt man die einzelnen Gruppen für sich, so kann man sagen: die Erfindung ist überall einfach und ohne großes Gewicht; nur durch die Zusammenfügung der verschiedenen Gruppen zu Einem Ganzen wird sie complicirt. Shak-

speare legt es nie darauf an, eine besonders schwierige oder interessante Verwickelung der Fäden zusammenzuweben; weil bei ihm das Faktum, die Objektivität der Außenwelt, nicht mehr Bedeutung hat, als die Subjektivität der handelnden Personen, beide Sphären vielmehr im organischen Gleichgewichte sich durchdringen und zusammenwirken, so ergiebt sich die Verwickelung auch stets ganz von selbst aus diesem sich gegenseitig bedingenden Zusammenwirken. Das was geschieht, sowie die Verhältnisse und Umstände, unter denen es geschieht, sind daher bei ihm oft ungewöhnlich und außerordentlich, oft aber auch (wie in vielen seiner Lustspiele) ganz alltäglich und gemein. Wie im Leben und in der Geschichte, so herrscht auch bei ihm in dieser Beziehung die größte Mannichfaltigkeit.

In jenem Ineinanderfügen der verschiedenen Gruppen und ihrer Geschichte zeigt sich allein Shakspeare's große Erfindungskraft. Es ist eine seiner Eigenthümlichkeiten, daß er den faktischen Inhalt der Action, oder mit einem allgemeinen Ausdrucke, den Stoff zu seinen Stücken fast überall von fremdher, aus älteren Dramen, Novellen und Erzählungen, Chroniken und Geschichtsbüchern entlehnt hat, und meist sehr genau seinen Gewährsmännern gefolgt ist. Seine eigene Thätigkeit äußert sich meist nur in einer größeren oder geringeren Umbildung, gewöhnlich nur in der weiteren Ausführung und geistigen Vertiefung des Materials, besonders aber in jener Verknüpfung mehrerer einzelner Erzählungen und Begebenheiten zu Einem Ganzen. Wollte man darin einen Mangel an Erfindungskraft erblicken, so würde man verkennen, daß überhaupt kein Dichter seine Stoffe rein aus Nichts schaffen, daß er vielmehr nur das Leben der Menschen, wie es ist, mithin ein Gegebenes, darstellen, d. h. poetisch gestalten, und daß daher jedes ächte Kunstwerk nur das tiefe, wahre Verständniß des in Leben und Geschichte gegebenen Stoffes zu seinem Inhalte haben kann. Daß aber Shakspeare fast überall die Figuren, die er bei seinen Gewährsmännern vorfand, erst zu vollen, ächt poetischen Charakteren erhoben, ihnen erst Geist und Leben eingehaucht, daß er überall dem benutzten Stoffe die Grund-diee erst abgewonnen hat, ergiebt die oberflächlichste Vergleichung seiner Stücke mit ihren Quellen. Daß er dieß überall konnte, beweist aber meines Erachtens mehr Kraft und Intensivität des Geistes, mehr Wahrheit und Tiefe jenes Verständnisses, als wenn

er für seine Dramen sich den Stoff hätte selbst erfinden müssen. Nimmt man daher in den Begriff der Erfindung dieses Höchste, den eigentlichen Lebensfunken aller Kunst und Poesie: die Conception der Charaktere und der Grundidee mit auf, worin dann der volle Organismus des Kunstwerks, Charakteristik, Composition, Sprache, Inhalt und Gang der Action zugleich gegeben sind: so wird man Shakspearen eine bewunderswürdig hohe, vielleicht die höchste Erfindungskraft unter allen Dichtern zusprechen müssen. Bei Keinem findet sich eine solche Fülle der verschiedenartigsten Charaktere, bei Keinem ein solcher Reichthum von Ideen, wie wir vorläufig nur auf die Autorität Göthe's hin behaupten wollen (vgl. W. Bd. 45.).

Shakspeare's Erfindung, seine Weise der Composition und Charakteristik und seine Behandlung der Sprache, d. h. die Mittel, durch welche er die große ihm gestellte Aufgabe löste und die in ihrer Eigenthümlichkeit und ihrem harmonischen Zusammenklange seinen dramatischen Styl bilden, sind, obwohl unmittelbare Ausflüsse seines Begriffs der dramatischen Kunst, doch im Grunde nur Formen, deren Inhalt in seiner Auffassung des Verhältnisses zwischen Gott und Welt, des Wesens, des Lebens und der Geschichte der Menschheit, d. h. in seiner poetischen Weltanschauung besteht, und die daher durch letztere wesentlich bedingt sind. Will man also seinen dramatischen Styl vollkommen verstehen, so muß man sich nothwendig von seiner poetischen Weltanschauung ein möglichst klares Bild zu machen suchen. Ich will es im Folgenden versuchen, die Grundzüge derselben zu entwerfen. Sie wurzelt zunächst ihrem allgemeinen Inhalte nach in den Grundideen des Christenthums, wie ein tieferer Blick in seine Dichtungen Jedem zeigen muß. Erst in der christlichen Weltanschauung hat der Satz: Gemüth und Schicksal sind synonyme Begriffe, seine volle, wenn auch einseitige Wahrheit; denn erst in ihr ist der Mensch wahrhaft frei. Im Sinne des Alterthums stand das Schicksal, obwohl getragen und entwickelt vom Wollen und Thun des Menschen, doch seiner Freiheit als unabänderliche Nothwendigkeit gegenüber; gerade indem er ihm entfliehen oder es bekämpfen wollte, fiel er seiner Macht anheim (Oedipus). Diese Nothwendigkeit beherrscht die Weltgeschichte als ewiges Natur- und Sittengesetz, das aber ohne Leben und Bewegung in der mannichfaltigen Gliederung seines Inhalts mit sich selbst in

Widerspruch geräth und daher auch das menschliche Sollen in Widerspruch setzt (Orest — Antigone — Elektra); dem die menschliche Freiheit als ein unendliches Wollen mit endlichem Können gegenübersteht, und über das daher der Mensch in der Selbstständigkeit und Lebendigkeit seines selbstbewußten Willens sich erhaben fühlt, während er in der Endlichkeit und Bedingtheit seines Könnens ihm unterliegt (Prometheus — Aias — Philoktet — Deianira — Niobe — Medea ꝛc.). Darum bedurfte das antike Drama nicht jener Fülle und genauen Durchführung individueller Charaktere, jener Strahlenbrechung der Idee, jener vielgestaltigen Beweglichkeit und Unregelmäßigkeit der Sprache. Die Gegensätze waren hier ursprünglich schon vorhanden, durchaus objektiv, bestimmt ausgeprägt; sie konnten und brauchten also nicht in ihrer Entwickelung aus dem Geiste und seiner Freiheit, in ihrer ursprünglichen Einheit, ihrem Auseinandergehen und Wiederzusammentreten dargestellt zu werden. Bedurfte es einer endlichen Lösung, so trat sie wiederum ganz objektiv in der Erscheinung eines Gottes auf. Man kann sagen, die Helden der griechischen Tragödie vertraten die besondere subjektive Seite des menschlichen Geistes, die Götter die allgemeine objektive (Weltordnung und Sittengesetz); beide sind im Anfang der Dinge auseinandergefallen, geschieden durch eine tiefe, dunkle Kluft, die den Ursprung des Bösen, den Anfang des Uebels bedeckt; sie haben wohl das Streben nach innerer, lebendiger Einigung, aber weil das Bewußtsein der wirklichen Versöhnung fehlt, bleibt es ein bloßes Ringen und Kämpfen, das nur äußerlich durch Vertrag, durch Concessionen von dem einen oder andern Theile zum Frieden kommen kann (— dem Orest, dem Oedipus wird der Friede, der selige Tod nur concedirt von den Göttern —).

In der christlichen Weltanschauung dagegen giebt es keine Herrschaft des Schicksals; Gott, seine Liebe und Gerechtigkeit regiert die Weltgeschichte, und Gott ist lebendige, selbstthätige, absolute Persönlichkeit und Freiheit, der eben darum auch freiwillig sich selbst beschränken, die Freiheit des Menschen selbst wollen, selbst auf sie eingehen und unabhängig sich entfalten lassen kann, indem er dem menschlichen Geiste, weil er Geist ist und sein soll, innerhalb des Maaßes seines eignen Wesens die freie Ursächlichkeit und schöpferische Selbstthätigkeit zugesteht, sich selbst theils die Bestimmung jenes Maaßes, theils die objektive Gestaltung

der äußern Umstände und Verhältnisse wie der Folgen und Wirkungen der menschlichen Handlungen vorbehält, theils das Ziel der Geschichte der Menschheit bestimmt, die objektive Möglichkeit seine Erreichung sichert, und zu diesem Ziele von innen heraus durch seine Leitung der Weltgeschichte hinwirkt. Hier also ist das Schicksal Eins mit der Action und dem Ideeninhalte der Weltgeschichte. Der Mensch ist in der That Herr seines Schicksals, und sein Schicksal doch zugleich göttliche Fügung. Es giebt zwar auch eine sittliche Nothwendigkeit, eine allgemeine Weltordnung, allgemeine, unverbrüchliche, Natur und Menschenwelt umfassende Gesetze: aber diese Nothwendigkeit steht unter dem freien Rathschlusse des selbstbewußten Gottes der Liebe. Eine unlösbare innere, organische Einheit und Wechselwirkung ist mithin darzustellen: der Gang der geschichtlichen Entwickelung ist bestimmt durch die allgemeinen Zustände und Verhältnisse, durch die allgemeinen sittlichen und natürlichen Gesetze, zugleich aber bedingt durch das freie Wollen der Menschen, zugleich getragen durch den Zweck und Ziel bestimmenden Rathschluß Gottes; das Schicksal der handelnden Personen muß Schritt für Schritt hergeleitet werden aus ihrem eignen Charakter, ihrer Freiheit und Selbstthätigkeit, zugleich aber aus dem Zustande und Inhalte des historischen Gesammtlebens, zugleich aus der freien Thätigkeit Gottes und der göttlichen Weltordnung. Alle drei Ursachen, die sich gegenseitig bedingen und ergänzen, müssen in ihrem organischen Zusammenwirken gleichmäßig zur unmittelbaren Anschauung kommen. Ihr Zwiespalt, der im antiken Drama überall sich kund giebt und höchstens äußerlich aufgehoben wird, ist hier in der inneren Lösung begriffen und muß als ein fortwährend sich lösender und gelöster dargestellt werden. Gott selbst will die Versöhnung jener Gegensätze, die in der antiken Weltanschauung auseinanderfallen; die Versöhnung ist objektiv vorhanden, die Menschheit ist versöhnt, und der Zwiespalt kann daher nur in das Innere der Einzelnen, in deren besonderes Verhalten zum allgemeinen göttlichen Willen fallen; — die Aufhebung desselben kann also auch nur von innen heraus durch das Zusammenwirken aller jener Ursachen verwirklicht werden. Dieses aber fordert nothwendig jenen Reichthum von Gestalten und Beziehungen, jene genaue und ausführliche Charakteristik, jene mannichfaltigen Reflexionen der Idee, wie die Beweglichkeit der Sprache und Vielseitigkeit der Action,

wodurch das moderne Drama und insbesondere Shakspeare's Dichtungen sich auszeichnen.

Ich habe im ersten Abschnitte gezeigt, wie die drei Faktoren, welche sonach der christlichen Weltanschauung gemäß die Handlung constituiren, im Bildungsgange des Englischen Dramas nach einander hervortraten und auf die Bühne gebracht wurden. Die Mysterien betrachteten die Handlung noch einseitig als göttliche, jenseitige That, als freien Akt Gottes, als bloßen Ausfluß der göttlichen Weltregierung; die Moralitäten stellten sie eben so einseitig dar als bloße That der allgemeinen sittlichen Mächte, der die Weltordnung constituirenden objektiven Gesetze und Principien; J. Heywood's Interludes endlich fassten sie mit gleicher Einseitigkeit als bloßen Ausdruck des subjektiven Beliebens der einzelnen Individuen. Das spätere regelmäßige Drama bis auf Greene und Marlowe strebte vergeblich nach einer innigen, wahrhaft organischen Verschmelzung dieser drei Elemente: es kam über eine äußerliche Zusammenstellung derselben nicht hinaus, indem es (wie in Greene's **Looking Glass for London**, in Marlowe's Dido u. A.) die göttliche Wirksamkeit nur von außen an die Action herantreten ließ oder (wie in Kyd's Jeronimo und der Spanischen Tragödie, in Peele's Clyomont und Clamydes, in Greene's Alphonsus von Aragon) die allgemeinen sittlichen Mächte nur in allegorischer Gestalt als selbstständig agirende Figuren neben die handelnden Personen stellte; oder es ließ (wie in den meisten Stücken) jene beiden Faktoren ganz fallen, und zeigte die Handlung nur als That des einzelnen Individuums. Erst Shakspeare, indem er in Stücken wie Macbeth, Hamlet, Julius Cäsar, Richard **III**, Cymbeline, das innere, unsichtbare Eingreifen einer höhern, überirdischen Macht in symbolischer Weise zur Anschauung brachte, indem er überall die allgemeinen sittlichen Mächte durch Repräsentanten des Staats und der Kirche mit agiren ließ, und doch zugleich stets die Handlung als freie That des Individuums, als Ausfluß des persönlichen Charakters und der Lebensumstände des Einzelnen darstellte, — erst Shakspeare brachte eine wahrhaft organische und künstlerische Einigung jener drei Faktoren zu Stande, und erhob damit nicht nur die drei ursprünglichen Elemente des Englischen Dramas zu ihrer wahren Stellung und Bedeutung, sondern auch die dramatische Dichtung überhaupt zum wahren Spiegelbilde der Weltgeschichte. So bildet er auch

in dieser Beziehung den vornehmsten Höhe- und Wendepunkt in der Geschichte der dramatischen Kunst.

Sind nun aber sonach in der Shakspeareschen Weltanschauung die beiden Faktoren der Geschichte: hier Gott in seiner Gerechtigkeit und Liebe, dort die menschliche Selbstthätigkeit in ihren beiden Gegensätzen der objektiven Freiheit (die Eins ist mit der sittlichen Nothwendigkeit) und der subjektiven Freiheit oder Willkühr stets beisammen und doch unterschieden; so wird auch die Weltanschauung zwei Seiten der Auffassung darbieten, die erst in ihrer Einheit die volle Wahrheit enthalten. Gottes Gerechtigkeit und die sittliche Nothwendigkeit fordert Strafe für jede Uebertretung, den Untergang dessen, was wider sie sich auflehnt, Selbstüberwindung, strenge Beschränkung und Gesetzmäßigkeit; die göttliche Liebe dagegen verzeiht, will Bekehrung und Rettung des Strauchelnden; und die menschliche Willkühr läßt sich gehen, will unbegränzten Spielraum für ihr Treiben, für ihre Launen und Einfälle.

Wird also die göttliche Gerechtigkeit in ihrer Einheit mit der sittlichen Nothwendigkeit und der wahren menschlichen Freiheit vorzugsweise als das leitende Princip der Geschichte gefaßt, so folgt von selbst, daß nicht nur das Gemeine, Häßliche, Unwürdige, sondern auch das menschlich Größte, Edelste und Schönste in Leiden, Noth und Tod dahinsinken muß, sobald es der sittlichen Nothwendigkeit widerspricht. Es ist damit die tragische Seite der Shakspeareschen Weltanschauung gegeben. Die Tragödie stellt bei Shakspeare stets das unmittelbare Walten der göttlichen Gerechtigkeit und der sittlichen Nothwendigkeit dar. Das Tragische liegt bei ihm stets in dem Leiden und dem Untergange des menschlich Großen, Edlen, Schönen, an seiner eignen Schwäche, Einseitigkeit und Unhaltbarkeit, der es verfällt, indem es entweder das objektiv Gute und Schöne mit seinem subjektiven Selbst verwechselt, nur nach Selbstbefriedigung in seinen wenn auch großen und edlen Leidenschaften trachtet, und also von diesen beherrscht, wider seine wahre Freiheit handelt, oder indem es einseitig in ein einzelnes Gut, ein einzelnes Recht seine ganze Lebenskraft legt, alle übrigen hintansetzt oder verletzt, und so der sittlichen Nothwendigkeit Hohn spricht, welche das Ganze höher zu achten fordert als das Einzelne. Eben damit zeigt Shakspeare den menschlichen Geist von Seiten der nothwendig in ihm

selbst liegenden Forderung und seiner ihm wesentlichen Bestimmung, wollend und handelnd seinem eignen wahren Wesen und damit dem göttlichen Willen, der nur die Realisirung dieses seines wahren Wesens fordert, zu entsprechen. Seine Einigung mit letzterem ist eben die sittliche Nothwendigkeit, und diese ist zugleich seine wahre Freiheit, sofern ja nur sein mit seinem eignen wahren Wesen einiger, ihm entsprechender, aus ihm hervorgegangener Wille wahrhaft frei sein kann. Widerspricht der Mensch jener Forderung seiner eignen Natur, so tritt ihm die innere sittliche Nothwendigkeit äußerlich als Schicksal gegenüber. Sein Wollen und Thun wird vereitelt und ihm selbst zum Verderben; sein irdisches Dasein findet den Untergang, weil das Einzelne für sich, vom Ganzen losgerissen und ihm feindlich gegenübertretend, keinen Bestand haben kann, oder weil er, das Ewige, Objektive mit dem Zeitlichen, Subjektiven verwechselnd, das Vergängliche selbst wollte. Und weil das menschlich Große und Schöne nie ganz ohne Kleinheit und Häßlichkeit ist, weil überhaupt das menschlich Gute immer nur eine beschränkte, relative Gültigkeit und demgemäß jedes einzelne Sittengesetz, jede Pflicht und jedes Recht nur seinen bestimmten Kreis der Wirksamkeit hat, so gerathen auch wohl die allgemeinen sittlichen Mächte selbst in Widerspruch mit einander: es tritt eine unlösbare Collision der Pflichten ein, in welcher das Recht zugleich Unrecht, das Gute zugleich Böse ist. Diese Collision ist vorzugsweise tragisch, weil sie den Untergang des menschlich Guten an seiner eignen Unhaltbarkeit als das allgemeine, nicht bloß im einzelnen Subjekte, sondern in den objektiven Verhältnissen und Zuständen begründete Schicksal erscheinen läßt. In diese gleichsam potenzirte, dem antiken Begriffe verwandte und doch von ihm zugleich verschiedene Form des Tragischen geht der Shakspearesche Begriff desselben zwar leicht und ungezwungen ein, ohne ihrer jedoch zu bedürfen, um das tragische Pathos in seiner ganzen Tiefe und Schwere zu entfalten. —

Wird dagegen die göttliche Liebe und ihr gegenüber das bunte Spiel der menschlichen Willkühr vorzugsweise als leitendes Princip des Lebens der Menschen gefaßt, so wird die Darstellung in Form und Charakter ganz anders ausfallen müssen. Die Liebe Gottes kommt der menschlichen Schwäche und Verkehrtheit zu Hülfe, indem sie da, wo Sinn und Gemüth an sich nicht ver-

dorben, nicht im Bösen verstockt, sondern nur vorübergehend von der rechten Bahn gewichen ist, das thörichte, eitle, unsittliche Wollen und Thun sich in sich selbst aufheben und zerstören läßt, so daß nicht das, was an sich aus ihm folgt, Strafe und Verderben, sondern durch die Vereitelung seiner Absicht, durch seine eigne Vernichtung, gerade das Rechte und Gute hervorgeht. Dieser Effekt entspricht völlig dem Wesen der menschlichen Willkühr. Sie äußert sich nothwendig in Thaten der Thorheit und Narrheit, der Schwäche und Verkehrtheit, der Unsittlichkeit aller Art, weil sie, widersprechend der sittlichen Nothwendigkeit, in ihrer Aktivität dieß Alles selbst schon ist. Wird sie, die selbst nichts anderes als innere Zufälligkeit ist, und der daher auch äußerlich das anscheinend Zufällige überall antwortet, als herrschendes Entwickelungs- und Bildungsprincip des menschlichen Daseins gefaßt, so erscheint nothwendig eine Welt voll Widersprüche und Ungereimtheiten, ohne Ordnung und Gesetzmäßigkeit, eine plan- und zwecklose Welt, mithin eine Welt zum bloßen Spiele, die selbst nur Spiel und Schein ist. Allein eine solche Welt kann sich nicht behaupten, sie muß nothwendig in sich selbst zusammenfallen, wie jeder Widerspruch sich selbst vernichtet. Indem Zufall und Willkühr, Schwäche und Verkehrtheit, Irrthum und Thorheit sich selbst gegenseitig aufheben, so daß zuletzt doch das Gute und Vernünftige geschieht und als das wahrhaft Beständige sich erweiset, so erscheint damit zugleich eine höhere Nothwendigkeit im unschädlichen Spiele mit der menschlichen Freiheit (Willkühr), es erscheint der Geist in seiner Trübung, im Abfall von sich selbst, aber auch zugleich in der Besinnung über sich selbst, in der Rückkehr zu sich selbst (zum Guten, Wahren); — die besten unter den gangbaren Definitionen des Komischen, die zwar noch zu vage und allgemein sind (weil danach Vieles komisch sein müßte, was es in der That gar nicht ist), doch aber das Wesentlichste des Begriffs treffen. Es ist damit in der That die komische Weltanschauung im Sinne Shakspeare's gegeben. Denn das Lächerliche beruht jedenfalls auf einem geistigen Kitzel: es liegt ihm überall ein Widerspruch zum Grunde, aber ein ästhethischer, ein Widerspruch der unmittelbaren Wahrnehmung, Empfindung, Anschauung. Weil diese durchaus der Subjektivität des Menschen angehört, so muß auch das Lächerliche stets von dem Charakter und der besondern Stimmung des Subjekts

abhängig sein. Es ist lächerlich, von einem rein objektiv Lächerlichen zu reden. Das Lächerliche ist nur lächerlich durch die Art der Auffassung des Gegenstandes. Es giebt durchaus nichts Allgemeines, kein Objekt, das als solches lächerlich wäre. Wohl aber giebt es eine allgemeine, objektiv komische Weltanschauung, welche das Lächerliche in und an sich trägt, und innerhalb welcher Alles Einzelne lächerlich scheint, d. h. das Komische ist eine That des Geistes, eine Auffassungsweise oder Vorstellungsform, in welcher Subjekt und Objekt zur Einheit zusammen gehen. Das Komische der Kunst wenigstens ist nichts anderes als diese Weltanschauung; es liegt nicht in einzelnen Witzen, Späßen, lächerlichen Situationen und Charakteren, sondern in dem durch die ganze Darstellung sich hinziehenden Widerspruche, der theils in ihrem Gegenstande, theils zwischen diesem und der Darstellung selbst besteht, sofern ja letztere nur durch Ordnung, Harmonie, Gesetzmäßigkeit künstlerisch ist, und also gegen einen durchaus dissoluten Inhalt in offenbarem Gegensatze sich befindet. Sie stellt daher diesen Inhalt auch nur dar, indem sie ihn in sich selbst aufhebt, in sein Gegentheil verwandelt. Das Komische der Kunst kann also mit Einem Worte die Dialektik der Ironie genannt werden, die nicht nur das menschliche Leben einseitig als eine Welt der Widersprüche und Ungereimtheiten, beherrscht von Zufall und Willkühr in allen Gestalten, auffaßt, so daß es durch und durch lächerlich erscheint, sondern auch selbst in dieser Welt schaltet und waltet, die Einseitigkeit der Auffassung zugleich selbst corrigirt, indem sie Zufall und Willkühr in allen ihren Formen und damit die von ihnen beherrschte und gebildete Welt sich selbst auflösen läßt, (dialektisch) in ihr Gegentheil verkehrt. Darin liegt zugleich eine überschwengliche Heiterkeit, die über die ganze Darstellung ausgegossen, aus ihr hervorquillt. Wir finden unser eignes Leben, unsere ganze menschliche Schwäche und Verkehrtheit in der dargestellten Welt wieder. Aber es kann zu keinem Schmerze darüber kommen, weil überall die waltende Macht des Komischen sich kundgiebt, und alle Verirrungen des Herzens und Verstandes, alle Zufälle, denen unser Leben ausgesetzt ist, gegenseitig durch sich selbst paralysirt; ja wir können zur ausgelassenen Lust erhoben werden durch den Gedanken, daß selbst wider unsern Willen doch das Rechte und Gute in der Welt geschieht. Und indem

einerseits in den sich selbst aufhebenden Thorheiten und Verkehrtheiten, eben weil sie sich selbst aufheben, der unter ihnen verborgene unverlierbare Adel der menschlichen Natur, das angeborene göttliche Gepräge unseres Geistes, wenn auch nur mittelbar als die geheime Triebkraft jener Selbstaufhebung, zugleich mit zum Vorschein kommt, und indem andrerseits das ganze menschliche Dasein, das Hohe wie das Niedrige, das Edle wie das Gemeine, das Wichtige wie das Unbedeutende, unter die Eine allgemeine komische Weltanschauung fällt und in seiner Lächerlichkeit wie ein bloßes Spiel um Zahlpfennige erscheint, in welchem Alles zur Kleinigkeit wird und je kleiner es erscheint, desto mehr dem freien, unsterblichen Geiste des Menschen das Gefühl seiner Erhabenheit über die Welt der Erscheinung erweckt; so entspringt jener geniale Uebermuth das **Vive la Bagatelle**, der in Shakspeare's besten Lustspielen die Seele der ganzen Darstellung ist. —

Aber diese Heiterkeit ist nur wahre Heiterkeit, weil sie zugleich den tiefsten Ernst in sich trägt. Denn die komische Seite der Shakspeareschen Weltanschauung zeigt nicht blos die göttliche Liebe, nicht blos die menschliche Willkühr, eben so wenig als die tragische blos die göttliche Gerechtigkeit und die sittliche Nothwendigkeit. Dort im Tragischen folgt Leiden und Tod der Verletzung der sittlichen Nothwendigkeit, nicht damit der Mensch darin untergehe, sondern damit er wahrhaft lebendig werde, d. h. damit er gereinigt und geläutert, aus dem Conflikt, in den er gerathen, aus der Einseitigkeit und blinden, subjektiven Leidenschaft sich erhebe zu dem, worin allein wahres mit sich selbst einiges Leben und objektive Beständigkeit ist, damit er zur Einigung mit der sittlichen Nothwendigkeit und darin zur wahren Freiheit und Befriedigung gelange. So geht hier aus dem tragischen Pathos, aus der zerstörten Welt der sittlichen Nothwendigkeit, wie dort aus der komischen Paralyse, aus der unmöglichen Welt der Willkühr und des Zufalls, die wahre Welt der Freiheit, die ewige Heimath des Geistes hervor. Das ist das versöhnende, tröstliche Element im Tragischen. Darin offenbart sich die Liebe Gottes, aber freilich nur mittelbar, in und vermittelst seiner unmittelbar thätigen Gerechtigkeit. Eben so waltet in der komischen Weltanschauung nicht blos die göttliche Liebe, sondern auch die göttliche Gerechtigkeit, die sittliche Nothwendigkeit: sie eben ist es, durch welche das verkehrte Wol-

len und Thun vereitelt wird und sich selbst vernichtet. Darin liegt jener tiefe, oft sehr entschieden hervortretende Ernst, den die Heiterkeit der komischen Weltanschauung Shakspeare's in sich trägt. Aber die sittliche Nothwendigkeit erscheint hier nur als das innerlich verborgene Motiv der komischen Paralyse; unmittelbar tritt überall die göttliche Liebe als leitendes Princip hervor, welche durch jene Vernichtung hindurch vermittelst derselben das menschliche Leben zum Guten und Schönen zu führen sucht.

Tragödie und Komödie sind daher bei Shakspeare nur zwei verschiedene Kunstformen mit demselben Inhalte, nur zwei Seiten der Einen Weltanschauung. Sie können daher auch unmittelbar in einander übergehen; in demselben Drama kann das Komische mit dem Tragischen sich begegnen. Da, wo dieser Uebergang zur unmittelbaren Anschauung kommt, also auch formell hervortritt, erscheint das Komische, um den gangbaren Ausdruck zu brauchen, als Humor, das Tragische als das Pathetische oder das tragisch Erhabene. Stellt nämlich die Kunst das Größte und Höchste der Erscheinung in seiner Nichtigkeit vor dem Ewigen und Unendlichen der Idee dar, so zeigt sie damit zugleich die Unangemessenheit jeder künstlerischen Form zum Ausdruck des wahren, ewigen und unendlichen Wesens, so daß hier die Form am Inhalt gleichsam zerbricht und der Inhalt die Form durchbricht, und nur in und vermittelst der Zerstörung derselben sich darstellt. Das aber ist die Form und Bedeutung des Erhabenen, zu dem das Tragische sich aufschwingt und damit zum Pathetischen wird, indem es das menschliche Leben und Wesen zeigt, wie es, seine Nichtigkeit und Endlichkeit durchbrechend, durch Leiden und Tod zum Ewigen und Unendlichen sich erhebt, indem es also jenes versöhnende, tröstliche, beruhigende Element zur unmittelbaren Anschauung bringt. Diese beruhigende, erhebende und verklärende Macht des Tragischen, die in einigen Tragödien Shakspeare's mit unwiderstehlicher Gewalt wirkt, wird zur eigentlichen Heiterkeit, ja zu einer Art von Lust an der tragischen Vernichtung, wenn das menschlich Große und Hohe nicht von Seiten seiner immer nur relativen Größe und Hoheit, sondern von Seiten seiner unendlichen Kleinheit und Unbedeutendheit, zu der das Größte im Verhältniß zum Unendlichen herabsinkt, aufgefaßt wird; und der

Witz und Scherz, der diese Lust, diese Erhabenheit über das tragische Pathos, diesen Aufschwung über das endliche Dasein gleichsam zur Seele hat, ist der Humor im engern Sinne, der Humor Kents und des Narren im Lear, der Humor Hamlets, Mercutios, Heinrichs V., Faulconbridges, Talbots, — mit Einem Worte das erhaben-Komische. Es fällt insofern mit dem Shakspeareschen Begriffe des Komischen überhaupt in Eins zusammen, als in ihm jener tiefe, tragische Ernst, den stets die Heiterkeit der komischen Weltanschauung Shakspeare's in sich trägt, nur maßgebendes, entscheidendes Haupt-Moment geworden ist, und der komischen Darstellung nicht mehr zum Grunde liegt, sondern in die Oberfläche herausgetreten erscheint.

Man kann den Gegensatz des Tragischen und Komischen bei Shakspeare auf seinen Begriff des menschlich Guten und Bösen überhaupt, den Mittelpunkt jeder durchgebildeten Weltanschauung, zurückführen. Das Gute ist ihm die Liebe, die Selbstbeherrschung und Selbstüberwindung: sie ist ihm die Quelle aller sittlichen Kraft, aller Charakterstärke, aller Größe des Geistes und Schönheit der Seele. Die Tragödie stellt dieses menschlich Gute, Große, Schöne dar, aber nicht als ein absolutes, oder rein Gutes, sondern wie es im wirklichen Leben überall sich zeigt, als verstört von der menschlichen Schwäche, von der selbstsüchtigen Begierde und der blinden Leidenschaft, in Einseitigkeit und Widerspruch befangen, das Reich der sittlichen Nothwendigkeit zerrüttet von der Willkühr, und damit den Menschen der Strafe, dem Leiden und Untergange verfallen. Nur indem das menschlich Gute gerade durch das tragische Pathos, durch Noth und Tod sich läutert und verklärt, wird die sittliche Ordnung wiederhergestellt, Friede und Freiheit dem Menschen wiedergewonnen. — Shakspeare's Begriff des Bösen fällt mit dem der Willkühr, die zugleich im letzten Grunde stets selbstsüchtig ist, in Eins zusammen: die Aktivität der Willkühr ist ihm der letzte Grund des Bösen in allen seinen Formen (wozu auch die Verirrungen des Verstandes, Mangel an Erkenntniß, Irrthum, Thorheit ꝛc. gehören), weil sie selbst schon das Böse ist. Die Komödie stellt dieses Reich der Willkühr dar: denn nur im Reiche der Willkühr giebt es ein Lächerliches. Allein die Gewalt des Bösen wird fortwährend überwunden; das Willkührliche, objektiv als That, hat keine Selbstständigkeit, kein Leben und keine Kraft; es ver-

nichtet dialektisch sich selbst, und muß wider Willen zum Guten ausschlagen. Nur subjektiv, in den verstockten Herzen einzelner Menschen kann es bestehen; und solche Menschen gehören daher gar nicht in die Komödie oder müssen auch hier ihre volle Strafe finden. Daraus folgt, daß es nach Shakspeare'schen Begriffen eben so untragisch und unwahr ist, wenn in der Tragödie das menschlich Gute und Große nicht in Folge seiner eignen Unbeständigkeit, seiner eignen Schwäche oder Einseitigkeit, sondern durch irgend eine andere Macht (Schicksal, — Macht der Verhältnisse, — entgegenstehende Gewalt des Bösen) überwunden wird, als es unwahr und unkomisch ist, wenn in der Komödie die sittliche Schwäche und Gemeinheit, die s. g. Lebensklugheit oder der selbstsüchtige prosaische Verstand den Sieg behält. —

Daß nun die entwickelte Weltanschauung in ihrer komischen und tragischen Seite durchaus Grundlage der Shakspeareschen Poesie sei, daß das, was in seinen mannichfaltigen Dichtungen, wie das Licht in seinen Strahlenbrechungen unmittelbar zur Anschauung kommt, in den obigen Bemerkungen nur zum organischen Ganzen Einer vielgegliederten Idee zusammengefaßt worden, wird der folgende Abschnitt näher erweisen. Dort wird sich zugleich zeigen, wie Shakspeare das Komische, indem er es zum Humor erhebt, nicht nur im Einzelnen, durch Einflechtung humoristischer Scenen und Charaktere in seine Trauerspiele, mit dem Tragischen zusammentreten läßt, sondern auch das Allgemeine beider Seiten seiner Weltanschauung in den großartigen Schöpfungen seiner historischen Dramen organisch zusammengefaßt, und so das Ganze seiner Weltanschauung dramatisch darzustellen gewußt hat. — Hier nur noch einige Bemerkungen über die Gestaltung des Komischen was am leichtesten mißzuverstehen und am meisten mißverstanden worden ist.

Zuerst kann es auffallen, daß, als oben die dramatische Poesie nach Shakspearescher Auffassung das poetische Abbild der Weltgeschichte genannt wurde, davon die Komödie nicht sogleich ausgenommen worden ist. Die Komödie, obwohl sie bei Shakspeare nicht selten in höhere Gebiete sich versteigt, stellt doch wie bei allen neueren Dramatikern, größtentheils das gemeine Alltagsleben dar, das, sofern es um die individuellen Interessen der Einzelnen sich dreht und ohne unmittelbare Beziehung zum

allgemeinen Entwickelungsgange des Ganzen der Menschheit abläuft, für unhistorisch gelten muß. Die alte politische Komödie der Griechen mit ihren durchgehenden Beziehungen zum öffentlichen Leben, in dem sie selbst lebte, ist der neueren dramatischen Poesie fremd; ich weiß nicht, ob die allerneueste französische Komödie etwas davon hat. Das historisch Bedeutende war für die antike Lebensansicht an die äußere Erscheinung geknüpft, an die quantitative Größe und Wichtigkeit, an die Kraft der That und die Macht ihrer Folgen und Wirkungen. Da war nur das allgemeine, öffentliche Leben historisch, weil das Privatleben keine Selbstständigkeit hatte und haben sollte, weil es vom Staate durchaus absorbirt wurde. Die antike Komödie konnte daher auch nur von jenem ihre allgemeine ideelle Bedeutung beziehen; als dieß nicht mehr möglich war, wurde sie in jeder Hinsicht unbedeutend; und eine bürgerliche Tragödie war den Alten ein Unding. Für die moderne und insbesondere für die Shakspearesche Weltanschauung dagegen hat jede Idee auch eo ipso historische Kraft und Bedeutung, mag sie zunächst aus dem öffentlichen oder dem Privatleben sich entwickeln: weil beide Seiten gleiche Selbstständigkeit und Berechtigung haben, gehen auch beide zu organischer Einheit in einander und die Idee, die im Kreise des Privatlebens wurzelt, ist nicht minder bedeutend auch für den allgemeinen Stand der Dinge. Darum kann es, richtig gefaßt und behandelt, in der modernen Kunst sehr wohl ein bürgerliches Trauerspiel geben; und die Komödie, die ihrer Natur nach lieber im Privatleben sich bewegt, weil hier das Spiel der menschlichen Willkühr und des Zufalls sich freier und bunter entfalten kann, hat darum nicht weniger Bedeutung als das historische Drama oder die königliche, das Schicksal der Völker und ihrer Repräsentanten darstellende Tragödie, sobald nur ihre Grundidee wirklich eine Idee ist, d. h. ein allgemein gültiges Moment des Lebens und der Entwickelung des Geistes zu ihrem Inhalte hat. Daß in diesem Sinne Shakspeare's Komödien sämmtlich historisch zu nennen sind, wird sich aus der näheren Betrachtung derselben von selbst ergeben.

Ferner bedarf der bedeutende Unterschied in Form, Haltung und Composition, der zwischen Lustspielen, wie der Sommernachtstraum, Sturm, Wie es Euch gefällt, und jener anderen Gattung, wie Ende gut, Alles gut, Kaufmann von Ve-

nedig ꝛc. offen zu Tage liegt, einer näheren Begründung aus dem allgemeinen Begriff des Komischen, den wir oben in Shakspeare's Sinne zu entwickeln gesucht haben. Ist bei ihm das Komische wesentlich nichts anderes als jene Dialektik der Ironie, welche die dargestellte Welt der Widersprüche, der Willkühr und des Zufalls, der Thorheit und Verkehrtheit aller Art, in und durch sich selbst auflöst, so leuchtet ein, daß danach die Komödie das menschliche Leben von seinen zwei verschiedenen Hauptseiten fassen und darstellen kann. Entweder nimmt sie es mehr subjektiv, getragen und gestaltet durch das Thun und Treiben, die Begierden und Leidenschaften, Pläne und Absichten der einzelnen handelnden Personen, die unter den mannichfaltigsten Formen des Widerspruchs und der Ungereimtheit sich gegenseitig aufheben und zu ganz anderen Resultaten, als gewollt wurde, führen, kurz bedingt und bestimmt durch die menschliche Selbstbestimmung, die im Komischen immer als Willkühr erscheint. Und dieß ist das gewöhnliche gäng- und gäbe Lustspiel unserer Zeiten, das in einigen spanischen und französischen Dichtern (Lope, Calderon, Moreto, Moliere ꝛc.) schöne Blüthen getrieben hat, und das man das Intriguen-Lustspiel nennen kann. In ihm darf seiner Natur nach die gewöhnliche prosaische Form der Wirklichkeit nicht verändert werden; es muß sie vielmehr möglichst treu wiedergeben, und äußerlich ganz so darstellen, wie sie unter den gegebenen Bedingungen der Zeit und des Raumes sich wirklich gestaltet haben kann. — Oder die Komödie faßt das menschliche Leben mehr objektiv auf, so daß Zufall und Willkühr als die allgemeinen, das Reich der Natur wie der Menschenwelt umfassenden Mächte wie eine Art von Schicksal es beherrschen. Willkühr und Zufall sind aber an sich durchaus phantastisch: das Phatastische ist selbst nichts anderes als die Willkühr der Phantasie, das Zufällige, das Grund- und Zusammhangslose ihrer Gebilde, das über die Ordnung und Gesetzmäßigkeit der Natur hinausgreift, sie auflöst, verwirrt, umgestaltet. Es ist damit das phantastische Lustspiel gegeben. In ihm muß consequenter Weise auch die äußere, natürliche Form der gemeinen Wirklichkeit aufgehoben, von seltsamen, wunderbaren Erscheinungen, bloßen Phantasiegebilden oder Wesen einer ganz anderen Natur und Lebenssphäre durchbrochen erscheinen, — ganz wie wir es im Sommernachtstraum und im

Sturm vor Augen haben. Diese Consequenz, welche der dargestellten Welt der Widersprüche und Ungereimtheiten auch die entsprechende äußere Form der Abnormität und Unwahrscheinlichkeit verleiht, würde den dem Komischen zum Grunde liegenden unmittelbaren Widerspruch von der einen Seite aufheben, wenn nicht die Darstellung durchweg jene von der Wirklichkeit abweichende Form als wirklich seiend behauptete. Indem sie die tollsten Seltsamkeiten und Wunderlichkeiten ganz wie die gemeinste Alltäglichkeit behandelt, macht sie jene Consequenz gerade zum schrofffsten Widerspruche und kann damit die höchste komische Kraft erreichen. — Beide Gattungen des Lustspiels zeigen sich indeß bei Shakspeare nur so wie sie wirklich sind, als verschiedene Kunst formen desselben Inhalts, derselben komischen Weltanschauung. Sie gehen daher auch leicht und ungezwungen in einander über; kein Lustspiel gehört völlig und rein nur der einen oder andern Gattung an, jedes kann vielmehr nur darum, weil das Phantastische oder Intriguenhafte in ihm ein gewisses Uebergewicht behauptet, zu der einen oder andern gezählt werden.

Weil Shakspeare das Komische stets im Sinne der oben entwickelten Weltanschauung faßt, so tritt auch bei ihm jener tiefe Ernst, von dem oben die Rede war, oft mit seiner ganzen Schwere hervor und durchzieht die ganze Darstellung; so bedarf er nicht jener Masse lächerlicher Scenen, Situationen und Charaktere, aus denen meist unsere neueren Lustspiele wohl oder übel zusammengeflickt sind. Im Einzelnen sind seine Komödien gar nicht besonders lächerlich; oft bildet eine sehr ernst gehaltene, ja düstere Geschichte nur unter komischen Umgebungen den eigentlichen Kern des Stücks (wie in Ende gut Alles gut, im Kaufmann von Venedig, Viel Lärmen um Nichts u. A.), ohne doch den Eindruck und das Wesen der Komödie zu stören; zuweilen fehlt sogar ganz das Lächerliche im engern Sinne, d. h. das, was unmittelbar Lachen erregt (wie im Maß für Maß und Cymbeline). Auch dieser ernst gehaltene Kern nämlich ruht doch auf der allgemeinen komischen Weltanschauung, und ist mit jenem Humor behandelt, welcher in allen endlichen Dingen das unendlich Kleine und Unangemessene zur ewigen Idee des wahren menschlichen Seins erblickt, und sie in ihrer eignen Nichtigkeit sich auflösen läßt. Das Lächerliche aber, selbst wo es im Ein-

zelnen beabsichtigt ist, erscheint doch nie in groben Zügen oder mit grellen Farben aufgetragen; es ist nie jenes gemein Spaßhafte, dem ein breites, bäuerisches Lachen auf dem Fuße folgt; größtentheils ist es vielmehr ein feines, sinniges Lächeln, das ätherisch das ganze Stück umgiebt und durchweht, das Lächeln des sich selbst belächelnden, weil zugleich über sich selbst und sein endliches Dasein erhabenen Menschengeistes. Zwar läßt Shakspeare in mehreren Lustspielen (und sogar in einigen Trauerspielen) noch den Narren von Profession, den englischen **Clown** auftreten. Aber dieser Narr ist nicht mehr der gemeine Possenreißer, der plumpe Rüpel der ältern Englischen Bühne; er ist vielmehr meist die personificirte Ironie, die, während sie in allen übrigen Charakteren nur in einzelnen Rhadien gebrochen, in ihm gleichsam concentrirt erscheint; er ist das, was die übrigen Personen unbewußt sind, mit vollem Bewußtsein, nämlich ein Narr, also auch wieder kein Narr, und eben darum der reflektirende Spiegel der Wahrheit für alle übrigen. So aufgefaßt bildet er mit Recht meist den Mittelpunkt des ganzen Stücks, und Shakspeare konnte mit gutem Grunde klagen, daß das Bischen Witz, was die Narren besessen, zum Schweigen gebracht sei, und statt dessen die Narrheit der weisen Leute große Parade mache (Wie es Euch gefällt. Akt 1. Sc. 2.).

Jenes feine, sinnige Lächeln tritt nun äußerlich besonders in dem unendlichen Reichthum von Wort- und Antithesenspielen hervor, worauf, wie auf einem raschen anmuthigen Strome, die komischen Partieen der Shakspeare'schen Stücke dahintreiben. Man hat indeß nicht nur Einzelnes davon geschraubt und gezwungen, sondern auch das beständige Drehen und Schaukeln der Rede unnatürlich und unangenehm gefunden. Unbequem ist es freilich für jeden Leser und Kritiker, dessen Witz nicht so behende ist wie sein Tadel. Ich habe oben auf die historischen Gründe der ganzen Erscheinung hingewiesen; hier wäre sie aus dem ästthetischen Gesichtspunkte etwas näher zu betrachten. Zunächst wird man zugeben, daß das Wortspiel gewissermaßen die nächste, natürlichste Form des Komischen im Einzelnen ist; es ist unstreitig die älteste, ursprünglichste Art des Witzes in der Welt. Das Wort ist Gedankenausdruck, Ausdruck der wahrgenommenen, erkannten Sache. Auf der ersten Bildungsstufe der Sprachen gab es ohne Zweifel noch nicht für die ver-

schiedenen Dinge und ihre mannichfaltigen Beziehungen bestimmte, entsprechende Ausdrücke, wie es in unseren gebildeten, durch alle möglichen Mittel bereicherten Sprachen der Fall ist. Dasselbe Wort oder Wörter von ähnlichem Klange und gleicher Bildung bezeichneten unstreitig noch oft sehr verschiedene, nur oberflächlich verwandte Gegenstände. Liegt nun dem Lächerlichen immer ein ästthetischer Widerspruch zum Grunde, in welchem das Aehnliche und Verwandte, zugleich aber das Widersprechende und Ungereimte der auf einander bezogenen Gegenstände (Situationen, Verhältnisse, Handlungen und Gedanken) unmittelbar ins Auge springt, so leuchtet ein, daß die Aehnlichkeit der Wörter in ihrem Verhältniß zur Aehnlichkeit, zugleich aber Verschiedenheit der damit bezeichneten Dinge die erste Veranlassung zu lächerlichen Zusammenstellungen geben mußte. Die Englische Sprache aber hat gerade in ihrer Eigenthümlichkeit, bei einer großen Einfachheit der Bildung und Armuth an grammatischen Formen, eine gewisse Aehnlichkeit mit den alten Natursprachen, während sie doch zugleich den ganzen sachlichen Reichthum einer höhern Civilisation und Geistesbildung umfaßt; darum lassen sich bei den vielen gleichlautenden Wörtern in ihr, wie Schlegel sagt, Wortspiele kaum vermeiden. Geht man auf den Ursprung des Wortspiels zurück, und bedenkt, daß Shakspeare nie leer und gedankenlos, sondern stets sinnreich, oft höchst geistvoll mit Worten und Antithesen sein Spiel treibt, so erscheint es auf das tiefsinnigste gerechtfertigt, wenn dieses Spiel die ganze komische Darstellung durchzieht. Denn gerade in dem Mißverhältnisse zwischen der Bezeichnung und der bezeichneten Sache, gerade darin, daß ganz verschiedene Dinge mit demselben oder ähnlichen Namen ausgedrückt werden, offenbart sich die tiefste, gründlichste, ursprünglichste Unangemessenheit des menschlichen Wesens zu seinem Ideale, die Unangemessenheit nämlich des menschlichen Erkennens und Wissens, das ja in der Sprache sich ausdrückt, zur objektiven Wirklichkeit und Wahrheit, und damit die Ohnmacht des edelsten Geistesvermögens, das menschliche Dasein zu tragen und zu leiten. Eine so radicale Unangemessenheit, aus der nothwendig die Fülle der Verkehrtheit, der Widersprüche und Ungereimtheiten hervorgehen muß, wird daher mit Recht gleichsam zur Lebensluft der komischen Darstellung gemacht.

Mit jenem Vorwurfe der geschraubten, unnatürlichen Wortspielerei paart sich gewöhnlich ein anderer: Shakspeare, heißt es, mag ein recht großer Dichter sein, aber er erlaubt sich im Jagen nach Witz so freie Scherze, so plumpe Zweideutigkeiten, ja reine Nuditäten, daß sich das Zartgefühl einer gebildeteren Zeit überall verletzt findet. Ich habe den Punkt ebenfalls schon oben auf historischem Gebiete berührt. Ich will auch hier nicht erwidern, dem Reinen sei Alles rein, und daß es sich noch sehr frage, ob der Dichter seine Werke durchweg auf das s. g. Zartgefühl einzurichten habe, oder ob dieß Zartgefühl nicht rein unpoetisch und darum auch unwahr sei. Ich leugne vielmehr gar nicht, daß auch ich an manchen dieser etwas üppigen Auswüchse Anstoß nehme. Nur weiß ich nicht, ob das meine, oder Shakspeare's Schuld ist. Denn daß diese Prüderie, dieß Erschrecken vor dem Namen gewisser Dinge, die doch jeder kennt und die an sich ganz unschuldig sind, nicht immer ein Zeichen besonderer Sittenreinheit ist, bedarf keines Beweises. Jedenfalls ist zu bedenken, daß die Komödie, wie schon bemerkt, vorzugsweise ihren Stoff nimmt aus dem Privatleben, dem kleinen Triebwerke und den unbedeutend scheinenden Fasern und Wurzeln des Familienverbandes, woraus gleichwohl der Staat und dadurch die große Weltgeschichte fortwährend hervorwächst; daß mithin auch das Lustspiel vorzugsweise um die Liebe, um das Geschlechtsverhältniß als| natürliche und sittliche Grundlage des Familienlebens sich drehen wird. Nun kann aber die Komödie ihren Gegenstand nur mit jener dialektischen Ironie behandeln, und diese in voller Freiheit spielen zu lassen, dazu giebt ihr gerade die Liebe die allermeiste Veranlassung. Nirgend verschmilzt das Sittliche so innig mit dem blos natürlichen Triebe, keine Leidenschaft ist edler zugleich und gemeiner, kein Gefühl erhebt den Menschen so in die höchsten Regionen geistiger und sittlicher Kraft, um ihn oft in den tiefsten Schmutz gemeiner Sinnlichkeit zurückfallen zu lassen, als die Liebe. In dieser Doppelnatur, die eben so dringend zum Himmel hinauf, wie in den Staub der Erde hinab weiset, liegt schon ein unerschöpflicher Quell der Ironie, die dann im Lustspiele gar nicht anders thätig sein kann, als daß auch die schmutzige Kehrseite der edlen Schwärmerei ganz unverholen herausgekehrt wird. Je offener das geschieht, desto sittlicher ist es. Hat die Wahrheit einmal zwei Seiten, so ist es eine Lüge, nur die eine festhalten

zu wollen. Ist die nackte Darstellung der Unsittlichkeit nur Warnung und Mahnung zur Sittlichkeit, so ist sie nicht nur entschuldigt, sondern in vielen Fällen durchaus nothwendig; und wenn daher Shakspeare mitten in das Feuer der vergötternden Leidenschaft das Wasser seiner zweideutigen Scherze gießt, so ist das nicht nur das Recht der Wahrheit, sondern auch ein nothwendiges Memento-mori für jeden hochfahrenden Schwärmer. Mit feinem Takte faßt er übrigens in seinen Lustspielen die Liebe stets mehr wie eine glänzende Illusion der Phantasie oder wie ein bewegtes, spannendes Spiel der Empfindung, während er in seinen Tragödien ganz die mächtige, Alles mit sich fortreißende und sich selbst zerstörende Leidenschaft darstellt. Beides ist gleich wahr, und das Eine schickt sich eben nur für die Komödie, das Andere nur für die Tragödie.

Shakspeare flicht nun aber hier und da das Komische nicht blos im humoristischen Gewande, sondern ganz so, wie es im eigentlichen Lustspiele auftritt, und damit zuweilen auch freie Scherze, Schimpf- und Witzworte selbst in die Tragödie ein. Daß er auch hier das Gemeine, Unsittliche, stets bei seinem wahren Namen nennt, wird man ihm nicht zum Vorwurf machen. Jenes aber hat man getadelt, weil es dem Tragischen unangemessen sei, den Eindruck störe ꝛc. Selbst Göthe (W. Bd. 45.) ist z. B. mit der komischen Figur der Amme in Romeo und Julie sehr unzufrieden. Allein obwohl die Tragödie mehr die eigentlich historische Seite des menschlichen Lebens, die Thaten und Schicksale der Völker und Staaten in deren Repräsentanten darzustellen hat, so kann sie doch und muß sie oft auch das niedrige, gemeine Alltagsleben in ihren Kreis mit hineinziehen. Denn es ist ja wesentlicher Theil des allgemeinen, historischen, und obwohl an sich unhistorisch, gewinnt es doch durch seine organische Beziehung zu jenem ebenfalls geschichtliche Bedeutung. Der in sich abgerundete Theil eines Ganzen kann wohl für sich betrachtet und dargestellt werden; das Ganze dagegen hört auf Ganzes zu sein, wenn ihm ein wesentlicher Theil fehlt. Die Komödie kann daher ohne äußerlich hervortretende, unmittelbare Beziehung zum allgemeinen, eigentlich historischen Leben bestehen (sobald sie nur, wie bemerkt, mittelbar, durch ihre Grundidee selbst historisch ist). Für die Tragödie dagegen ist es wichtig, oft unerläßlich, daß die Action und deren Grundidee auch in dem Reflexe, dem Eindrucke

und Einflusse auf das niedere, gemeine Alltagsleben des großen Haufens, und dieses wiederum in seinem Einflusse auf jene sich darstelle. Nur dadurch können die handelnden Personen zugleich als Repräsentanten des ganzen Staats und Volks sich geltend machen. Tritt aber einmal das gemeine Alltagsleben auf, so muß es auch in seiner vollen Wahrheit erscheinen, mithin auch von seiner komischen Seite, die ihm nun einmal anhaftet. Schon aus diesem Grunde erscheinen mithin Scenen, wie die Schlägereien der Bedienten und die Rolle der Amme in Romeo und Julie, die Begegnung Kents mit dem Haushofmeister im Lear, die Monologe des Thorwärters im Macbeth, die Todtengräberscene im Hamlet und die komischen Partieen im Timon nicht blos entschuldigt, sondern durchaus nothwendig als organische Glieder des Ganzen. Außerdem übersehen die Tadler, daß das Komische bei Shakspeare stets jenen tiefen Ernst des Humors in sich hat, wenn er auch nicht überall in die Oberfläche heraustritt. Jedenfalls kommt in den Tragödien durch die Umgebung, in der die komischen Scenen stehen, bald durch den Contrast, bald durch ihre Beziehung zur tragischen Aktion, diese ernste Seite in der That zur unmittelbaren Anschauung. Oder wird das Lächerliche im Benehmen und Charakter der Amme Juliens nicht äußerst ernsthaft, wenn man sieht, wie diese Person mit ihrer Lascivität, ihrer wichtig thuenden Unbedeutendheit, ihren Prätensionen und gutmüthiger Hingebung, ihrer Schwäche und Gedankenlosigkeit, in der sie nie weiß, was sie will, und stets thut, was sie eigentlich nicht will und sollte, kurz mit allen ihren Albernheiten doch von offenbarem Einflusse ist auf das tragisch-große Geschick der beiden Liebenden? Auch Polonius im Hamlet ist an sich keine humoristische, sondern eine komische Figur, ganz im Sinne des Lustspiels; und doch — wer wollte in seinem Wesen und Schicksale den tiefen tragischen Ernst verkennen? Auch hinsichtlich der übrigen, oben erwähnten komischen Scenen kann nur der Mangel an aller Totalanschauung einen Zweifel erheben. Selbst der Thorwärter im Macbeth, an dessen trunkener Schläfrigkeit und läppischer Contemplation das furchtbare, über ihn und das ganze Land entscheidende Schicksal spurlos vorübergeht, trägt einen so ergreifenden und für die Idee der Tragödie so bedeutsamen Ernst in sich, daß die Scene durchaus nicht fehlen darf. Die Todtengräberscene im Hamlet, Kent und der Haushofmeister im Lear, die

schlagfertigen Bedienten in Romeo und Julie, und die komischen Partieen im Timon commentiren sich hoffentlich selbst; außerdem wird alles hier Bemerkte erst im folgenden Abschnitte Licht und Klarheit gewinnen.

Fragen wir schließlich, worin denn nun die Eigenthümlichkeit der poetischen Weltanschauung Shakspeare's in ihrer tragischen und komischen Seite liege? so versteht sich zunächst von selbst, daß sie nicht aus den erwähnten Einzelheiten gebildet wird, sondern letztere vielmehr aus ihr hervorgehen, durch sie bedingt und getragen sind. Das Eigenthümliche kann nur im Ganzen, im innersten Kerne der Shakspeareschen Weltanschauung liegen. Allein diese soll ja Eins sein mit der modernen oder christlichen Weltanschauung überhaupt. Wie also unterscheidet sich Shakspeare's Poesie von den Dichtungen anderer moderner Dramatiker, denen doch ohne Zweifel dieselbe Weltanschauung zu Grunde liegt? — Allerdings ist der Unterschied hier mehr quantitativ, als qualitativ; nur daß auf dem Gebiete des Geistes jede Quantitätsbestimmung zugleich eine Qualität ist. Shakspeare's Eigenthümlichkeit besteht in der größeren Reinheit und Klarheit, Bestimmtheit und Vollständigkeit, mit der die moderne Weltanschauung in seinen Dramen sich darstellt; sie besteht besonders darin, daß überall jene beiden Faktoren der Weltgeschichte: die sittliche Nothwendigkeit und die menschliche Freiheit, die Objektivität und Subjektivität des Geistes und Lebens, beide unter die göttliche Leitung gestellt, in ihrer vollen Berechtigung, in inniger, gegenseitiger Durchdringung, in wahrhaft organischer Zusammen- und Wechselwirkung, also in der ganzen Fülle ihrer Wahrheit und Wirklichkeit hervortreten. Während bei andern Dichtern auf die eine oder andere Seite der Nachdruck gelegt, hier die subjektive Freiheit vom göttlichen Rathschlusse oder den objektiven Mächten der sittlichen Nothwendigkeit erdrückt (Calderon), dort umgekehrt das Recht der subjektiven Freiheit gleichsam zum Privilegium erhöht erscheint (Göthe), hier also diese, dort jene Wagschaale mehr oder minder merklich sich hebt, indem der Dichter sich selbst mehr auf die eine, als die andere Seite stellt; zeigen sich bei Shakspeare beide Seiten stets im organischen Gleichgewicht: die Zunge der Waage schwankt wohl scheinbar während der raschen Bewegung der Action; in der That aber behauptet sie stets ihre perpendiculäre Richtung. —

In dieser organischen Verschmelzung jener beiden oder wenn man will, jener drei Faktoren der Weltgeschichte vereinigte Shakspeare zugleich die Grundelemente der mittelalterlichen Weltanschauung mit denen der neueren Zeit zu Einem gediegenen Ganzen. Das Mittelalter betrachtete, wie Jedermann weiß und wie aus der geschichtlichen Darstellung des ersten Abschnitts zur Evidenz erhellt, vorzugsweise Alles unter dem Gesichtspunkte der göttlichen Leitung der Dinge als göttliche Schickung, als Ausfluß der mittel- oder unmittelbaren Thätigkeit Gottes; die Weltgeschichte war ihm einerseits nur die Verwirklichung des göttlichen Rathschlusses, jede einzelne That, jede große oder kleine Begebenheit nur Mittel dazu, andrerseits nur das Produkt der Wirksamkeit der allgemeinen sittlichen Mächte, welche, durch Kirche und Staat und jene mannichfaltigen kleineren Körperschaften repräsentirt, die Individualität gleichsam absorbirten: die menschliche Freiheit, die Persönlichkeit des Einzelnen, kurz die ganze Subjektivität des Geistes hatte wenig oder gar keine Geltung. — Eben so einseitig ging umgekehrt die neuere Zeit darauf aus, zunächst das Recht des Einzelnen gegenüber jenen allgemeinen Mächten nur wiederherzustellen, demnächst aber die Freiheit, die Subjektivität des Geistes zum alleinherrschenden Principe zu erheben: in der Weltanschauung der neueren Zeit tritt die göttliche Leitung der Dinge in einen dunklen, ungewissen Hintergrund zurück oder wird gänzlich geleugnet, und die allgemeinen sittlichen Mächte haben keine Selbstständigkeit mehr, sondern erscheinen getragen und repräsentirt durch einzelne Persönlichkeiten oder durch freie Vereinigungen der Einzelnen. — Indem Shakspeare diese entgegengesetzten Einseitigkeiten corrigirte und beide Seiten in ihrer gleichen Berechtigung und ihrem organischen Ineinandergreifen auffaßte, so erfüllte er damit zunächst in Beziehung auf den Inhalt jene große Aufgabe, welche ihm seine Stellung an der Gränzscheide der beiden entgegengesetzten Zeitalter auferlegte, zugleich aber gewann er mit dieser eben so tiefen als wahren, und eben so wahren als poetischen Auffassung der Weltgeschichte die Grundlage zur Verwirklichung seines Begriffs der dramatischen Kunst als des poetischen Abbilds der Geschichte, und damit wiederum die Möglichkeit zur Lösung des Problems, das ihm in Beziehung auf die Form der Stand der dramatischen Kunst vorlegte. Denn daß seine oben verzeichnete Weise der Composition

nur möglich ist, sofern einerseits die Idee, die er dem einzelnen Drama zu Grunde legt, eine allgemeine, objektive, das Einzelne bestimmende Macht ist, andrerseits aber ihr gegenüber doch zugleich die subjektive Freiheit der handelnden Personen gewahrt bleibt, und beide Seiten durch eine höhere Macht (die göttliche Leitung der Dinge) in ein harmonisches Zusammenwirken gesetzt werden, aus dem das Endziel der ganzen Action resultirt, — das leuchtet nach dem Obigen von selbst ein. Und daraus ergiebt sich wiederum, daß Shakspeare's Weltanschauung, sein Begriff der dramatischen Kunst und seine Weise der Composition eine wahrhaft organische Einheit bilden, in welcher kein Glied fehlen darf und Eines immer aus dem andern sich ableiten läßt. —

Je befriedigender nun Shakspeare die Aufgabe der Kunst seiner Zeit hinsichtlich des Inhalts wie der Form gelöst hatte, desto auffallender muß es auf den ersten Blick erscheinen, daß man diese Lösung gar nicht anerkannte, sondern auf anderen und wieder anderen Wegen danach suchte. Und noch mehr kann man sich darüber wundern, wie es habe geschehen können, daß nicht Shakspeare, sondern B. Jonsons Schule in jenem großen Kampfe den Sieg davon getragen, und daß Dichter wie B. Jonson selbst, Beaumont, Fletcher, Massinger u. A., beschränkte Talente gegenüber dem größten dramatischen Genie, nicht nur schon um **1616** bis **1620** entschieden die Bühne beherrschten, sondern auch nach Beendigung der großen puritanischen Revolution, die das Theaterwesen gänzlich unterdrückt hatte, sofort wieder die Oberhand gewannen, so daß Shakspeare allgemach völlig vergessen ward. Im Obigen ist der Hauptgrund dieser Erscheinung bereits mehrfach angedeutet worden. Die neue, Ben Jonsonsche Schule hatte keinen andern Vorzug, als daß sie neuer war. Sie stand dem unwiderstehlichen Zuge des neueren Geistes zu einer praktisch-realistischen Auffassung der Dinge, zur Reflexion und Kritik, zu selbstbewußter philosophischer Erkenntniß und ungehemmter praktischer Thätigkeit, zu religiöser und politischer Freiheit, kurz dem erstrebten Uebergewichte der Subjektivität des Geistes näher; sie griff bereits ein in jene dem Mittelalter feindliche, alle seine Institutionen auflösende Tendenz, welche im 18. Jahrhundert ihren Gipfelpunkt erreichte, und in England fast um ein Jahrhundert früher sich in Bewegung setzte. Sie wurde daher vom Zeitgeiste

gehoben und getragen, wie sie ihrerseits ihn hob und trug. Nicht ihre poetischen Vorzüge, die wir oben anerkannt haben, verschaffte jenen Dichtern den Sieg; denn das Alles besaß Shakspeare auch in demselben oder noch höherem Maaße; sondern gerade das Unpoetische ihrer Dichtungen, die überall sich vordrängende Absichtlichkeit, das bestimmte Bewußtsein über ihre künstlerischen Intentionen, das Haschen nach Effekt, nach ungewöhnlichen Charakteren, seltsamen Situationen und überraschenden Wendungen, die Schärfe der Reflexion und das Streben, die Kunst durch Auskramen moralischer Maximen und Klugheitsregeln zur Lehrmeisterin des praktischen Lebens zu machen, ferner das Kritische und Satirische ihres Witzes, das Vorherrschen des Intriguanten, das Uebertreiben der Charakteristik zur Karikatur und die Auflösung lebendiger Persönlichkeiten in abstrakte philosophische Begriffe, vor Allem aber ihre praktisch realistische Kunst- und Lebensansicht, — das gerade entsprach dem neueren Zeitgeiste und gewann ihnen den allgemeinen Beifall, während der Mangel an poetischen Ideen, die Fehler der Composition und die Verstöße gegen das eigentliche Wesen der Kunst, die immer nur das Schöne, das Ideal, darzustellen hat, vom Publikum wie gewöhnlich übersehen wurden. —

Ein zweiter Grund jener auffallenden Erscheinung lag indeß theils in Shakspeare's Dichtungen selbst, theils in der großen Bescheidenheit oder wenn man will, Gleichgültigkeit, mit der er sie hingab und ihrem Schicksale überließ. Shakspeare's Weise der Composition nämlich, die ideelle, wahrhaft künstlerische Einheit, die er dadurch erreichte, ist eben so schwer zu erkennen, als die tiefsinnigen poetischen Ideen, die er als Träger dieser Einheit seinen Dramen zu Grunde legte; und noch schwieriger ist es, die ästhetische Berechtigung dieser Weise der Composition darzuthun. Die Kunstkritik und die ästhetische Einsicht seines Zeitalters war noch nicht reif für diese Erkenntniß, — eine Wissenschaft der Aesthetik gab es noch gar nicht, — und Shakspeare that seinerseits nichts, ihm dazu zu verhelfen. Weder commentirte er seine Dichtungen, noch gab er in ihnen selbst auch nur den entferntesten Wink zum Verständniß seiner künstlerischen Intentionen: nirgend eine Hinweisung auf die Grundidee des einzelnen Stücks, nirgend eine Andeutung des Planes, nirgend ein Zeichen, warum er den Stoff gerade so und nicht anders disponirt, kurz keine Spur der Reflexion über sein künstlerisches Thun, sondern überall die Sache

selbst in reiner, nackter Gegenständlichkeit, überall eine Fülle individueller Charaktere, Thaten und Schicksale in bunter, verwirrender Mannichfaltigkeit, — während B. Jonson seine wohlfeilen aristotelischen Einheiten in Vor- und Nachreden marktschreierisch anpreist, und Beaumont, Fletcher und Massinger ihre platte Moral, auf die sie die Darstellung zurückzuführen belieben, meist ausdrücklich hervorheben. Kein Wunder also, daß man nicht bemerkte, wie Shakspeare die Aufgabe schon gelöst hatte, noch ehe man sich ihrer klar bewußt geworden, und daß man B. Jonson allgemein beistimmte, wenn er behauptete, Shakspeare habe keine «Kunst». —

Ist doch selbst heutzutage die Erkenntniß des Gegentheils noch so jung und neu, daß sie noch auf schwachen Füßen steht, indem es noch keineswegs gelungen ist, in allen Shakspeareschen Dramen jene innere ideelle Einheit überzeugend nachzuweisen. Es ist das Verdienst der deutschen Kritiker, Schlegel's, Solger's, Tieck's, Göthe's u. A., den rechten Weg zu dieser Erkenntniß angebahnt zu haben. Ich selbst setze den Beifall, den die erste Ausgabe dieses Buchs hier und da gefunden hat, vornehmlich auf Rechnung des günstigen Umstands, daß ich, wie ich glaube, so glücklich gewesen bin, das bestimmte Princip in Shakspeare's eigenthümlicher Weise der Composition entdeckt und an einigen seiner Dramen zur klaren Anschauung gebracht zu haben. Vielleicht ist es mir gelungen, diesen Fällen in der gegenwärtigen Bearbeitung noch ein Paar neue hinzuzufügen. Ich eile daher, das Resultat meiner fortgesetzten Bemühungen dem Leser im folgenden Abschnitte vorzulegen. Er wird zugleich erst zu beweisen suchen, was ich oben von Shakspeare's poetischer Weltanschauung, von seinem Begriffe des Tragischen und Komischen, von seiner Weise der Charakteristik, kurz von seinem dramatischen Style ausgesagt habe. —

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

R. Munday. H. Chettle, Th. Dekker Th. Haywood Drayton Day,
Hoffman

Downfall of Robt,
Earl of Huntington.
The Death of Robt
Earl of Huntington,
with the
lamentable tragedy
of chaste Matilda.

Webster

Ward.

History of dramatic

literature.

Dowden Harper

Beaumont. Fletcher. Massinger. Ford. Shirley.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Ulrici, Hermann,

Shakspeare's dramatische Kunst Geschichte und Charakteristik des Shakspeareschen Dramas

Bd.: 1

Leipzig 1847

P.o.angl. 374 q-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10750120-3